

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Filología Española III
(Lengua y Literatura)



EL VIAJE EN EL TIEMPO EN LA LITERATURA DE
CIENCIA FICCIÓN ESPAÑOLA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Germán J. Hesles Sánchez

Bajo la dirección de la doctora

Pilar Vega Rodríguez

Madrid, 2013



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA III

El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española

Madrid 2012

**Tesis doctoral presentada por Germán J. Hesles Sánchez
Dirigida por la doctora Pilar Vega Rodríguez**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Filología Española III



**EL VIAJE EN EL TIEMPO EN LA LITERATURA DE CIENCIA
FICCIÓN ESPAÑOLA**

Tesis doctoral presentada por
Germán J. Hesles Sánchez

Dirigida por la Doctora Doña
Pilar Vega Rodríguez

Madrid, 2012

A Mariu y a Marta
Sin ellas no tendría sentido el viaje

Qué inconmensurable tesoro puede ser la ciencia ficción para un niño; un género literario que te ofrece el universo entero, ideas insólitas, seres extraños, escenarios alucinantes. Hay una característica de la ciencia ficción clásica, llamada por los anglosajones sense of wonder, 'sentido de la maravilla', que brota cuando una narración relata un hecho fantástico y extraordinario con tanta verosimilitud que, en base a la suspensión de la incredulidad, llega a parecerte real.

César Mallorquí

Cada vez que miramos al cielo de noche retrocedemos millones de años. Podemos viajar en el tiempo con solo asomarnos a una ventana.

José Carlos Somoza

En la plaza, frente a la estación, me quedé mirando a un chico. Y una vez más me admiré de cómo en la infancia el tiempo va despacio, como si estuviera quieto.

Ernesto Sábato

ÍNDICE

ÍNDICE	9
AGRADECIMIENTOS	17
0. INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN	19
0.1. La ciencia ficción en España	23
0.1.1. La ciencia ficción en castellano	23
0.1.2. Los estudios en castellano sobre ciencia ficción	31
0.1.3. Los estudios sobre la ciencia ficción en España	34
0.2. Metodología	38
0.3. Estructura del trabajo	40
CAPÍTULO 1: VIAJE EN EL TIEMPO Y CIENCIA FICCIÓN	49
1.1. Sobre la ciencia ficción	50
1.2. Definiendo el género	59
1.2.1. Denominación y evolución del género	60
1.2.2. Temas y estrategias	71
1.2.3. Nuestra definición	76
1.3. Ciencia, historia y filosofía en el viaje en el tiempo	77
1.4. Ciencia ficción <i>soft</i> y <i>hard</i>	93
1.4.1. Viaje en el tiempo <i>soft</i>	95
1.4.2. Viaje en el tiempo <i>hard</i>	102
CAPÍTULO 2: EL ANACRONÓPETE (1887), LA PRIMERA MÁQUINA DEL TIEMPO	113
2.1. Antecedentes literarios del viaje en el tiempo en España	113
2.1.1. <i>Los siete durmientes de Éfeso</i> (c. 1100): el milagro	114
2.1.2. <i>El monje y el pajarillo</i> (1257 – 1279): lo místico	118
2.1.3. <i>Libro del Conde Lucanor</i> (1335): la magia	121
2.1.4. <i>Creed en Dios</i> (1862): la leyenda provenzal	123

2.1.5. <i>La vida en el año 6000</i> (1878 – 1884): la ciencia	126
2.1.6. <i>Un diálogo en el espacio</i> (1885): ciencia y espiritualidad	134
2.2. <i>El anacronópete</i> , la primera máquina del tiempo	139
2.2.1. Enrique Gaspar y Rimbaud	142
2.2.2. La novela y sus influencias	144
a. El viaje extraordinario	149
b. La zarzuela que dio origen a la novela	150
2.2.3. <i>El anacronópete</i> (1887)	154
a. Teorías científicas sin ninguna base científica	156
b. La máquina	158
c. <i>Mad doctor</i> a la española	160
d. Concentración de personajes	163
e. El artefacto	164
f. Viaje al pasado	166
g. Crítica social y repaso histórico	168
2.2.4. El recurso del sueño	180
2.2.5. Los defectos de <i>El anacronópete</i>	181
2.2.6. Los valores de <i>El anacronópete</i>	182
 CAPÍTULO 3: <i>ELOIS Y MORLOCKS</i> (1909), LA UTOPIA DE LA DISTOPÍA DE THE TIME MACHINE	 191
3.1. Darwin y la máquina del tiempo	193
3.2. Herbert George Wells	195
3.3. De las distopía de Wells a la utopía de Mendizábal	199
3.3.1. Carlos Mendizábal Brunet	201
3.3.2. Intertextualidad y paráfrasis: Visiones contrapuestas de una evolución imaginada	203
a. Movimiento Social Católico	205
b. “Have” y “have not”, la herencia del “durmiendo”	208
3.3.3. El segundo viaje	211
a. Estaciones de tránsito. Primera parada: siglo XXI	215
b. Segunda parada: Siglo XXIV. Wight, la isla afortunada	220
b.1. Sexo, feminismo y misoginia	223
b.2. Vestigios religiosos	227

b.3. La antiutopía: el universo de los explotados	229
b.4. Bioingeniería y matriarcado	231
b.5. Darwinismo ambiental	232
b.6. Tercera parada: Siglo XXXIII	235
b.7. Última parada: Año 802701	236
3.4.4. Corolario a la novela de Mendizábal	238
a. Mendizábal en la prensa	244
3.4.5. <i>El amor en en siglo cien</i> (1922) del Coronel Ignotus	248
a. Hibernación	252
b. Elementos de anticipación	259
c. Una historia de amor	261
3.4.6. <i>Las confesiones de Cayac Hamuaca</i> (1931) de José León Dépêtre	267
a. El primer gran ejemplo de novela apocalíptica	269
3.4.7. La Guerra Civil: Un punto y aparte	
(también para la ciencia ficción)	280
a. “El mago de la luz” en la penumbra histórica	280
b. <i>Viaje por el tiempo</i> (c. 1944)	282
3.5. Futuro apocalíptico	286

CAPÍTULO 4: LA POPULARIZACIÓN DE LA CIENCIA FICCIÓN EN ESPAÑA. *EL ORDEN ESTELAR* (1971 – 2003)

4.1. Los bolsilibros y los primeros escritores de ciencia ficción	293
4.2. Eclosión de la ciencia ficción española	298
4.2.1. <i>Misterio mayor</i> (1954) de José Mallorquí	299
4.2.2. <i>La saga de los Aznar</i> (1953 – 1963) de George H. White	301
4.2.3. <i>Volveré ayer</i> (1961) de Domingo Santos	304
4.2.4. Primera conclusión	311
4.3. <i>El Orden Estelar</i> , conexiones temáticas y temporales	
del universo “torresiano”	312
4.3.1. Semblanza del autor	313
4.3.2. La obra de Ángel Torres Quesada	315
a. División de la saga	320
b. Cronología	321
4.3.3. Alice Cooper y Adan Villagran	325

4.3.4. El mito fundacional y la máquina del tiempo	329
a. Transnarratividad	332
b. Los otros viajes en el tiempo	338
b.1. <i>Cita en el futuro</i>	339
b.2. <i>Las torres de Pandora</i>	340
b.3. <i>Los magnicidas del tiempo</i>	341
4.3.5. Una saga singular	344
a. Ideología y censura	348
b. Cuestión de estilo	352
4.3.6. <i>Starship troopers</i> (1959)	356
4.3.7. Metahistoria “torresiana”	359
4.3.8. Conclusiones	364
a. La gran heroína de la ciencia ficción española	364
b. Una saga inconclusa	366
4.3.9. Anexo bibliográfico de <i>El Orden Estelar</i>	368

CAPÍTULO 5: *CABALLO DE TROYA* (1984),

EL *BEST SELLER* Y OTROS FENÓMENOS LITERARIOS **371**

5.1. Contexto literario	374
5.1.1. <i>Los alegres rayos del sol</i> y <i>Los viajeros de las gafas azules</i> (1967)	374
5.1.2. <i>Concerto Grosso</i> (1981)	384
5.1.3. <i>Los hijos de la lluvia (a. C.)</i> (1985)	389
5.2. <i>Caballo de Troya</i> , el <i>best seller</i>	396
5.2.1. Semblanza del autor	397
5.2.2. Antecedentes	399
5.2.3. 1984, la primera entrega	402
a. Estructura de la obra	403
b. Cronotopos, paratextos y una incógnita	407
c. Ciencia ficción <i>soft</i>	408
d. Jerusalén	413
e. La gran paradoja	419
f. Ciencia ficción, ufología y esoterismo	422
g. Un viaje en el tiempo no esperado	434

5.2.4. <i>Caballo de Troya 3 y 4 y 5 ... y 9</i> (1987 – 2012)	437
5.2.5. Benítez acusado de plagio	441
a. Similitudes con <i>El libro de Urantia</i> (1955)	447
b. Pseudohistoria y pseudociencia	453
5.2.6. Intertextualidad	458
5.2.7. Ingredientes para fabricar un <i>best seller</i>	462
5.2.8. Conclusiones	464
5.2.9. Otro texto encontrado...	471
 CAPÍTULO 6: FUEGO SOBRE SAN JUAN (1988). LO QUE PUDO HABER SIDO... (UCRONÍA Y VIAJE TEMPORAL)	475
6.1. Tipologías ucrónicas e historicismo	483
6.1.1. Ucronías falseadas y falsas ucronías	484
6.2. Aproximación a la ucronía: Philip versus Philip	485
6.2.1. La ucronía argumental: <i>La conjura contra América</i> (2004) de Philip Roth	487
6.2.2. La ucronía escénica: <i>El hombre en el castillo</i> de Philip K. Dick (1962)	492
6.3. Los viajeros del tiempo como fabricantes de ucronías	494
6.3.1. Otra teoría para viajar en el tiempo	495
6.4. Ucronías españolas: de Fabra a Vaquerizo	499
6.4.1. <i>Cuatro siglos de buen gobierno</i> (1883) de Nilo María Fabra	499
6.4.2. <i>Danza de tinieblas</i> (2005) de Eduardo vaquerizo.	
<i>Steampunk</i> a la española	502
6.5. La Guerra Civil, Franco y la Transición	514
6.5.1. <i>En el día de hoy</i> (1976) de Jesús Torbado	517
6.5.2. <i>El desfile de la victoria</i> (1976) de Fernando Díaz-Plaja	521
6.5.3. <i>Los rojos ganaron la guerra</i> (1989) de Fernando Vizcaíno Casas	526
6.5.4. Extrapolación historiográfica	539
6.6. Ucronía y viaje temporal	541
6.6.1. <i>El coleccionista de sellos</i> (1995) de César Mallorquí	545
6.6.2. <i>El día que hicimos la transición</i> (1997) de Ricard de la Casa y Pedro Jorge Romero	552

6.7. Desplazamientos verticales y horizontales	554
6.7.1. <i>El enfrentamiento</i> (1980) de Juan Carlos Planells	554
6.7.2. <i>Fuego sobre San Juan</i> (1998), la novela tridimensional de Pedro García Bilbao y Javier Sánchez Reyes	562
a. Dos autores	564
b. Cronotopos	568
c. El punto Jumbar	569
d. Utopía socialista y libertaria	578
e. Determinismo marxista	583
6.7.3. La excepción: <i>Alejandro Magno y las Águilas de Roma</i> (2007) de Javier Negrete	585
 CAPÍTULO 7. <i>EL MAPA DEL TIEMPO</i> (2008). CIENCIA FICCIÓN APTA PARA TODOS LOS PÚBLICOS	 601
7.1. Introducción	601
7.2. El cine de ciencia ficción. Su repercusión en la literatura y en la aceptación del público	606
7.2.1. Referencias cinematográficas	609
7.2.2. El viaje en el tiempo en el cine	614
7.3. Novelas del siglo XXI	622
7.3.1. <i>Tiempo muerto</i> (2001), un clásico con un final original	622
7.3.2. <i>Zigzag</i> (2006), el monstruo que nos habita	627
7.3.3. <i>Navigatio</i> (2009), una leyenda de cine	634
7.3.4. <i>Cathedral</i> (2010), la nave de Dios	639
7.3.5. <i>La última noche de Hipatia</i> (2009), una paradoja maldita	644
7.3.6. Una breve apreciación	659
7.4. <i>El mapa del tiempo</i> (2008), la imaginación como salvavidas	661
7.4.1. La novela	663
7.4.2. Autor/narrador/dios	666
7.4.3. Elementos paratextuales	669
7.4.4. Reflejo de una época	670
7.4.5. Personajes	674
7.4.6. Cronotopos	681
7.4.7. Novela romántica	682

7.4.8. Tratado sobre viajes a través del tiempo, posibilidades e imponderables	686
a. La magia	687
b. Alrededor de la máquina del tiempo	690
b.1. Universos paralelos	692
c. Un viaje canónico	694
d. El portal temporal	696
e. Correspondencia temporal	697
f. <i>Homo temporis</i> y una carta	700
g. Correspondencia temporal canónica	705
h. Cronodesplazados y <i>homo temporis</i>	708
7.4.9. <i>Steampunk</i>	709
7.4.10. La naturaleza del tiempo en <i>El mapa del tiempo</i>	713
a. El policía temporal	715
7.4.11. Interdiscursividad cinematográfica	717
7.4.12. Intertextualidad literaria	719
8. CONCLUSIONES	729
9. BIBLIOGRAFÍA	751
APÉNDICE. Premios literarios españoles de ciencia ficción	779
CD con las entrevistas realizadas para esta tesis	

AGRADECIMIENTOS

He barajado varias fórmulas para expresar mi agradecimiento a todas las personas que de alguna manera han contribuido y participado en esta tesis o, simplemente, la han padecido. Al final, sabiendo que estas líneas no serán tan precisas como me gustaría, he optado por hacerlo como acostumbran en los créditos del reparto de películas corales donde todos son protagonistas y no hay secundarios: por orden de aparición.

A mi madre y a mi padre. Obvio. Sin ellos, nada de esto habría sido posible. Eso sí, con una mención especial para mi padre pues imagino que le habría hecho ilusión ver que su admirado escritor Fernando Vizcaíno Casas aparece en esta tesis; algo que ni yo mismo sospechaba cuando me planteé este trabajo.

A mis hermanas: Carmen, Chelyn y Paloma en las que aún confío para que hagan de mi un niño mimado, aunque pasa el tiempo y... Me imagino que bastante tienen con su prole.

Gracias también a mi tío José María y mi tía Beatriz, a mis primos Luis y Elena, y a mis padrinos, Pepe y Carmen. Gracias a mis familias políticas a las que podría quitar el adjetivo, pues las considero familia. Sin más.

Recuerdo especial para mis amigos y amigas: Javi y Olga, Salva y Yolanda, Antonio, Gavi y Ana, Javier y Eva, Gustavo y Cristina. Tampoco me olvido de las compañeras periodistas y de algún que otro periodista del Corredor del Henares.

Compartiendo ámbito académico, profesional y personal, tengo que agradecer a la hoy doctora Diana Fernández Romero la envidia sana que me produjo verla disfrutar de los cursos del doctorado. De alguna manera excitó mi curiosidad por volver a la Facultad de Ciencias de la Información veinte años después de mi licenciatura.

De nuevo en la universidad, subrayar que le debo el gusto por desentrañar novelas, poniendo patas arriba estructuras, tramas y circunstancias históricas, a la doctora Guadalupe Arbona. Me inicié en esa labor deconstructiva con *El conde de Montecristo* y como el preso de If me marqué una meta, en esta caso, mucho más loable que la del personaje de Dumas: doctorarme.

Sin salir de Ciencias de la Información, recordar que un año después apareció la doctora Pilar Vega Rodríguez, a la sazón directora de esta tesis, hoy amiga y, aunque suene antiguo, valedora. Sin su inteligencia, capacidad y bondad este trabajo no habría llegado a ningún puerto. De la mano de Pilar conocí al doctor Joaquín Aguirre y sus

ambiciosos y estimulantes proyectos y a la doctora Ana Vigar, que irradiaba amabilidad, confianza y sabiduría y a la que siempre imaginé formando parte del tribunal; por desgracia no ha podido ser. Tal vez, allá dónde esté -seguro que es un buen sitio- sepa del final de esta tesis (y espero que no le defraude).

Ciñéndome a la confección de *El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española*, y siguiendo con el citado “por orden de aparición”, debo dar las gracias a Alfonso Merelo que desde el comienzo no ha dejado de prestarme ayuda en ningún momento. Sin conocernos personalmente, me ha proporcionado contactos, textos, datos, entrevistas, y todo lo ha hecho con prontitud y generosidad. Gracias a Pedro García Bilbao, que también se interesó por este trabajo y me “recomendó” a Augusto Uribe.

Gracias al doctor Daniel Saiz Lorca, autor de la tesis *La literatura checa de ciencia ficción en el periodo de entreguerras* (2007), que me facilitó y tradujo los pasajes de la obra *Newtonův mozek (El cerebro de Newton)* del checo Jakub Arbes, fechada en 1877, en la que aparecía una posible máquina del tiempo anterior a la del español Enrique Gaspar. Para mi solaz, ambos coincidimos en que la creación de Arbes no se podía catalogar como “máquina temporal”.

Por supuesto, y como es lógico, dar las gracias a todos los entrevistados de los que, en algún caso, me aproveche. Me explico. A Juan José Benítez, Javier González y Félix J. Palma los entrevisté con una doble finalidad: publicar el resultado de nuestra conversación en el periódico en el que trabajaba y utilizarla como fuente para este trabajo. Sea como fuese, les apercibí de mis intenciones.

De entre todos los entrevistados, y sin desmerecer a nadie, quiero destacar a Carlos Pujol que habló sin pelos en la lengua de la industria editorial; a Yolanda Molina-Gavilán que me permitió utilizar la introducción inédita de la traducción al inglés de *El anacronópete*, y a Eduardo Vaquerizo que, además de ser un gran escritor y poseer unos amplios conocimientos sobre el género y saber compartirlos, me dio a leer su última novela inédita, en formato pdf.

Gracias, en definitiva, a la buena gente con la que me he encontrado en todo este tiempo y a la que por cuestiones de espacio sería imposible listar.

Introducción. Objetivos y justificación

No sé cómo cayó en mis manos, pero lo que sí recuerdo es que ese tebeo en formato apaisado de aventuras espaciales, cuyos protagonistas tenían nombres españoles, se me quedó grabado. No debía tener más de ocho o nueve años —puede que menos— y lo leí una y otra vez en las dos horas y media de siesta y digestión pertinente en la penumbra artificial del dormitorio de un apartamento veraniego de costa. Las naves, las armas, las escafandras y los alienígenas eran como cualquier niño podía esperar que fuesen cuando llegara ese futuro que no podía quedar muy lejos.

Siendo un poco más mayor, fueron los bolsilibros los que me hicieron más llevaderas esas mismas y dichosas —en sus dos acepciones— siestas estivales. Los bolsilibros eran cómodos, para leerlos y transportarlos, y en su rusticidad y pequeñez rebosaban fabulosas máquinas aún por inventar, navíos interestelares, guerreros espaciales y algún que otro tórrido —así me lo parecía— romance. No me quedé con ningún nombre, ni de personajes ni de autores, pero sí con algo que me acompañaría a partir de ese momento: el gusto por la ciencia ficción. Personalmente contaba con una gran ventaja: en la madrileña calle Abtao, entre los números 19 y 21, existía una tienda de cambio de novelas y para llegar a ella desde mi domicilio no era necesario cruzar calle alguna, lo que significaba que me dejaban ir solo con mis bolsilibros para, por un módico precio, ir sustituyendo los leídos por otros no leídos.

Más tarde, en 1985, la editorial Orbis comenzó la publicación de una colección de novelas de ciencia ficción que aparecía semanalmente en los quioscos. La primera fue *El fin de la eternidad* (1955) de Isaac Asimov, en la que una entidad de vigilantes del tiempo —cuyos integrantes se desplazaban por éste a su antojo— cumplía la misión de salvaguardar lo que un pequeño grupo de hombres y mujeres creía que debía ser la historia pasada, presente y futura de la humanidad. La narración me marcó y, a partir de

ese momento, durante cien semanas, fui fiel a la cita con Orbis. Descubrí las grandes novelas de los grandes del género (Clarke, Heilen, Dick, Bradbury, Huxley, Simack y un largo etcétera), pero también descubrí que había autores españoles como Manuel de Pedrolo y su *Mecanoscrito del segundo origen* (1974), Rafael Marín con *Lágrimas de luz* (1984), Guillermo Solana con *Los siervos de Isssco* (1978), Gabriel García Bermúdez con *El señor de la rueda* (1979) y Domingo Santos con un libro de relatos titulado *No lejos de la Tierra* (1984), cuyas obras no desmerecían en absoluto del resto de la colección.

En 2000, el Círculo de Lectores presentó en su revista una novela de extraño nombre: *El anacronópete* (1887) obra del autor español Enrique Gaspar (jamás había oído su nombre) —escrita años antes que *The time machine* (1895) de H. G. Wells— que describía una fantástica máquina del tiempo en la que los viajeros se trasladaban y vivían u observaban importantes hechos históricos. La novela no me pareció gran cosa, pero era cierto lo reseñado en la revista: el autor imaginaba una gran máquina que permitía a los protagonistas de su narración desplazarse a cualquier momento del pasado. La primera conclusión fue que una obra de un creador español —en este caso, auténtico hito literario— desgraciadamente había caído en el olvido.

Patrioterismos aparte, y con la perspectiva que dan los años, creo que ése fue el punto de inflexión que me animó a indagar en la más temprana literatura de ciencia ficción española y a descubrir, casi por casualidad, otra novela que me decidió, definitivamente, a proyectar y realizar esta tesis.

En una librería de viejo me topé con *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*, escrita y editada en dos volúmenes en 1909 por el ignoto Lázaro Clendabíms. La obra, dada su antigüedad, no era barata y a pesar de mis dudas a la hora de adquirirla hoy puedo decir que no me arrepiento de haberla comprado, pues ni en la Biblioteca Nacional existe ejemplar alguno.

El relato se propone como la continuación de *The time machine* y tengo que decir que las imaginativas peripecias desarrolladas en el primer volumen de la novela de Clendabíms me causaron una grata impresión.

A partir de ese instante, y utilizando como guía de títulos la tesis de Carlos Saiz Cidoncha *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y cultura de masas en España* (1988), continué la búsqueda de obras españolas relacionadas con el viaje en el tiempo. A las apuntadas por el decano investigador español, y aparte de las dos citadas

no recogidas en su tesis, sumé algunas curiosidades y obras más actuales publicadas fuera del período de investigación de la tesis de Cidoncha.

Apenas existen fuentes académicas sobre el tema, pero gracias a la red establecí comunicación con investigadores y estudiosos de la ciencia ficción como Alfonso Merele quien me facilitó, además de sus amplios conocimientos, documentación y contactos indispensables para el desarrollo de este trabajo y para definir el objetivo de mi tesis:

Analizar y dar a conocer las novelas más significativas de la literatura española que tienen como argumento o como instrumento narrativo el viaje a través del tiempo, sustentado sobre supuestos científicos o paracientíficos, con el objeto de establecer un corpus historicista y temático que pueda ser evaluado en un ámbito teórico-científico.

En una Feria del Libro Viejo y Antiguo de Madrid localicé un libro ni viejo ni antiguo: *La ciencia ficción española*, publicado por Robel en 2002 y editado por Jesús Martínez. En este volumen, reconocido con el premio¹ Ignotus de 2003 a la mejor obra de ensayo en la Convención Española de Ciencia Ficción (Hispacon) —celebrada en Getafe (Madrid)— Martínez reúne a los investigadores del género más rigurosos y veraces y compone la, hasta ahora, más completa aunque muy compartimentada historia de la ciencia ficción española.

Gracias al esfuerzo de Jesús Martínez y a los colaboradores que participaron en la obra conseguí disipar la nebulosa que envolvía los recuerdos de mi infancia y adolescencia. Descubrí que el tebeo de aventuras espaciales repleto de nombres españoles (Miguel Ángel, Fidel, el autoplaneta Valera, etcétera) era el trasvase a la historieta gráfica de las novelas de George H. White, seudónimo de Pascual Enguídanos, autor de *La Saga de los Aznar*, la serie más aplaudida de la ciencia ficción española y reconocida en la Convención Europea de Ciencia Ficción (Eurocon) de Bruselas, en 1973, como la “Mejor serie europea de ciencia ficción”.

Enguídanos publicó un total de 54 novelas sobre esta saga y creó escuela: sus alumnos más aventajados fueron Domingo Santos y Ángel Torres Quesada. Por su

¹ En Anexo incluimos un listado con los premios literarios de ciencia ficción más importantes.

parte, Torres Quesada era el autor de más de un centenar de esos bolsilibros que habían animado mis veraneos y entre los que destacaban los relacionados con las peripecias espaciales en una singular serie —no reconocida en su momento como tal— *El Orden Estelar* (1971-2003) que con el tiempo se convirtió en la *space opera* más longeva de nuestra literatura, ya que una obra de estas características, como advierte hoy su autor, nunca termina. Torres Quesada, además, es uno de los pocos autores que consiguió reciclarse y sigue editando novelas —no bolsilibros— alabadas por la crítica especializada y que aparecen en los pocos trabajos académicos que hay sobre ciencia ficción española.

Por su parte, Domingo Santos es el personaje más importante de la ciencia ficción española. A su producción literaria, en la que destaca la emblemática novela *Gabriel* (1962), hay que añadir su indispensable papel como editor y traductor. Volviendo al plano personal quiero destacar también que Santos fue el asesor de la ya citada colección de ciencia ficción de Orbis y, como apunta el divulgador científico de la Universidad Politécnica de Cataluña, Miquel Barceló, quien guió los gustos de más de una generación de españoles entre los que, obvio, me incluyo.

Con esta tesis, y de alguna manera, mi intención es devolver parte de lo que la ciencia ficción me ha aportado como lector, como periodista y como persona.

Como lector me ha permitido disfrutar de increíbles viajes a universos desconocidos y a las antípodas de mi mente, visitando el pasado el futuro y hasta presentes alternativos. También adeudo a la ciencia ficción una temprana inmersión en la literatura más compleja, pues son muchas las obras del género que requieren una lectura exigente tanto por el lenguaje como por la estructura empleada.

Como periodista me mantuve al tanto de las novedades literarias y cuando pude entrevisté a los autores cuyas obras me resultaban atractivas. Asimismo, y desde una formación puramente humanística, mi interés por los avances científicos y su comprensión se ha agudizado exponencialmente y soy asiduo lector de las páginas de ciencia de los diarios y de las webs y los blogs de divulgadores científicos.

Por último, como persona, la lectura de la ciencia ficción ha avivado y excitado mi imaginación, y ha añadido a los cinco sentidos comunes, un sexto: el sentido de la maravilla (*sense of wonder*).

0.1. La ciencia ficción en España

Como veremos a lo largo de esta tesis, la ciencia ficción en España no ha sido un género muy explotado. No hemos tenido ni un Herbert George Wells, ni un Jules Verne, ni un Hugo Gernsback. Tampoco una novela como *Frankenstein* (publicada por Mary Shelley en 1818 y que consideramos la primera obra de ciencia ficción) o como *Vril* (1871). Sí hemos contado con autores, la mayoría no profesionales, que han experimentado con el género y que han aportado novelas e ideas dignas de una investigación académica que, como en caso de nuestra tesis, pueden deparar más de una sorpresa.

Como se verá en este trabajo la producción de novela extensa de ciencia ficción en español no ha sido muy abundante y, sin embargo, es curioso que una de las primeras novelas del género corresponda a un viaje temporal. Es el caso de *El anacronópete*, escrita como Zarzuela en 1881 y publicada como novela en 1887 por Enrique Gaspar; es decir, ocho años antes de *La máquina del tiempo* de H.G. Wells ².

Esta paradoja nos resulta un buen indicio para recomendar el objeto de estudio de este trabajo, la revisión del tema del viaje en el tiempo como subgénero de la ciencia ficción en las obras españolas, desde su inicio hasta la actualidad; es decir, desde las postrimerías del siglo XIX hasta el primer decenio del siglo XXI.

0.1.1. Ciencia ficción en castellano

Debemos aclarar que a la hora de proyectar nuestra investigación nos hemos ceñido al estudio de obras escritas en castellano y por autores españoles, es decir, ciencia ficción española.

No obstante, de cara a la posibilidad de rescatar textos o autores que fueran de nuestro interés hemos indagado en ensayos y antologías publicados en nuestro idioma en los países de habla hispana. La selección de las obras principales que analizamos en esta tesis y del corolario de textos secundarios se ha realizado tras una exhaustiva pesquisa por todas las narraciones de ciencia ficción en español, a fin de localizar los

² Respecto al nacimiento de la ciencia ficción en nuestro país y más concretamente sobre las obras elegidas en nuestra tesis debemos consignar este punto y aparte. *El anacronópete* ha sido analizado por la ya citada profesora de la Universidad de Alicante, Ángeles Ayala, y por varios estudiosos de la ciencia ficción entre los que hay que señalar por su minuciosidad a Augusto Uribe (entrevista completa en CD anexo a esta tesis), el decano de los investigadores y coleccionistas de ciencia ficción en España, que también ha sido de los pocos que ha estudiado la obra de Carlos Mendizábal.

ejemplos más significativos de tratamiento del tema que nos interesa, “el viaje en el tiempo”.

Como es obvio, los márgenes de la ciencia ficción publicada en español no coinciden con la producción española de ciencia ficción, pero era necesario conocer los textos de ciencia ficción traducidos y difundidos en España porque estos relatos fueron en gran medida los que contribuyeron a formar un canon temático y formal que aprovecharon lectores y escritores. No obstante, el estudio de las poéticas de la ciencia ficción que implica la traducción y difusión de la ciencia ficción anglosajona sería objeto de otra tesis doctoral. Lo mismo cabría decir del aprovechamiento de la ciencia ficción latinoamericana.

En las décadas de los años 60 y 70 tanto en España como en Latinoamérica se publicaron las primeras antologías y compilaciones de relatos de ciencia ficción. Como es el caso de *El secreto del caos y otros relatos, antología de ciencia y ficción* (1964) — compilada por John Carnell con textos de autores anglosajones como Edward Mackin, Brian W. Aldiss, Damien Broderick, John Rankine, J. Green y J. Webbert— que no era más que una traducción de Francisco Cazorla Ormo de una obra editada anteriormente en inglés.

Asimismo, se han publicado antologías de relatos latinoamericanos como *Primera antología de la ciencia-ficción latinoamericana* (Buenos Aires, R. Alonso, impr. 1970) o *Fantasía y Ciencia Ficción. Cuentos hispanoamericanos* (Editorial Brama Huemul, Colección Clásicos Huemul, Buenos Aires, 1994). En ninguna aparecen autores españoles.

Mucho más interesantes resultan las antologías realizadas en España con obras seleccionadas por editores españoles y traducidas *ex profeso*.

No obstante, antes de centrarnos en las antologías españolas más destacadas debemos mencionar la revista *Anticipación*, de periodicidad mensual, en la que se publicaban relatos de fantasía y anticipación. La dirección literaria corría a cargo de Domingo Santos que para la selección de textos compartía responsabilidad con Luis Vigil. *Anticipación* solía incluir una novela corta completa, una selección de cuentos y un par de reportajes sobre temas relacionados.

En el primer número de 1966 ya incluyeron los relatos de los autores español Juan G. Atienza (ver Capítulo 4) y Francisco Valverde Torné titulados *Limpio, sano y*

justiciero y Mutt, no vuelvas a la tierra. La revista continuó en esa misma línea, combinando relatos de escritores foráneos consagrados, desde Clifford D. Simak a Roger Zelazny, pasando por Philip K Dick o Arthut C. Clarke, y españoles, como los propios Domingo Santos y Luis Vigil, Carlos Buiza y Francisco Lezcano. La revista solo editó siete números y precisamente la séptima entrega la dedicó por entero a autores españoles. El número siete abría con los “precursores” como M. R. Blanco Belmonte, el Coronel Ignotus (ver Capítulo 3) o Jesús de Aragón; continuaba con los que denominaron “pioneros” –refiriéndose a los autores de bolsilibros– como Eduardo Texeira, Antonio Ribera (ver Capítulo 5), Francisco Valverde Torné –habitual en las páginas de *Anticipación*- y Domingo Santos con su relato *El profesor Charlie Brown*³; seguía con la “segunda generación” con Juan García Atienza, Carlos Buiza, P.G.M. Calín, Francisco Lezcano y Alfonso Álvarez Villar; y cerraba con Juan Tébar y José Luis Garci (más conocido como cineasta y ganador de un Oscar en 1982 por la película *Volver a empezar*), las consideradas “nuevas promesas”.

Entre 1963 y 1974, Ediciones Acervo publicó un total de 20 selecciones con el título *Antología de novelas de anticipación* y su correspondiente numeración, I, II, III, IV... Los relatos seleccionados en los primeros volúmenes por Ana María Perales eran todos obra de autores extranjeros, en su gran mayoría anglosajones y entre éstos también eran mayoría los norteamericanos. En la cuarta entrega la editorial incluyó por primera vez un relato de un autor español, en este caso, de su también prolífico traductor José María Aroca. Y en la quinta entrega le tocó el turno a Francisco Lezcano. En la sexta, crece la participación española y se publican dos relatos de Francisco Lezcano, uno de Álvaro Fernández Suárez y otro más de A. Guerendain, junto a textos de Lovecraft, Ballard o Galouye.

³ El relato de Domingo Santos *El profesor Charlie Brown y las paradojas del espacio-tiempo* trata de los viajes temporales del citado profesor para manipular el pasado y mejorar el presente. Viaja a la Alemania nazi y acaba con Hitler, pero provoca que un igualmente sanguinario Stalin venza a los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. De nuevo viaja en el tiempo para evitar esa nueva realidad, pero lo único que consigue es una Europa devastada por la radiación de las 28 bombas atómicas y cuatro termonucleares lanzadas sobre la Rusia de Stalin. Brown vuelve a viajar y esta vez son Fermi, Szilard, Oppenheimer, Einstein las víctimas del profesor. Y así continúa hasta que se da cuenta, después de haber vivido 346 mundos diferentes, que la solución es matar a su propio padre para no nacer él y no tener oportunidad de variar el curso de la historia. El profesor Charlie Brown desaparece y cae en un limbo en el que le aguardan todas las personas con las que acabó con sus manipulaciones temporales. Hitler le reconoce como el “violador del tiempo” y a Brown solo le queda una opción: huir eternamente en una espacio adimensional en el que no existe el hambre, el sueño o la muerte...

Por fin, Acervo dedica en su totalidad el séptimo volumen de la colección a narraciones de autores españoles con la excepción de un relato del francés Jacques Ferron que como advierte Domingos Santos en la Introducción del volumen está “casado con una granadina de la más pura raigambre española”. Santos también afirma que es precisamente a Ferron al que se debe lo que hasta ese momento nadie había conseguido: “unir a los autores españoles de fantasía científica, poner en contacto a los unos con los otros, crear nuevas vocaciones, lograr, en fin, una primera unión entre los autores de nuestro país” (VV.AA. 1967: 8). En esta primera antología española de ciencia ficción la selección corre a cargo de José A. Llorens y se publican textos del ya asiduo Francisco Lezcano, de Alfonso Álvarez Villar, José Sanz y Díaz, José María Aroca, Francisco Valverde Torné, Juan G. Atienza, Domingo Santos y Carlos Buiza.

En los volúmenes octavo y noveno los relatos de los autores españoles se mezclan con otros de autores extranjeros.

Las entregas décima (1970), décimo primera (1970) y décimo segunda (1970) son traducciones de recopilaciones norteamericanas (*One hundred years of science fiction* [1970], *World's best of science fiction: 1968* [1968] y *Apeman, spaceman* [1970] respectivamente).

En el volumen XIII vuelve la combinación de autores españoles y foráneos, pero la selección y las traducciones son de Domingo Santos y habrá que esperar a la entrega décimo séptima para encontrar otra antología cien por cien española⁴ con Alfonso Álvarez Villar, Carlos Buiza, R. Castellano de la Puente, Francisco Faura, Medardo Fraile, José Hernández Polo, Enrique Jarnés Bergua, Francisco Lezcano, Juan José Plans, Félix M. Quintanilla, Manuel Tomás Raz, Carlos Saiz Cidoncha y J.M. Souza Sáez.

Pero no era Acervo la única editorial que publicaba ciencia ficción en la década de los 70. Bruguera Libro Amigo publicó entre 1971 y 1980 una selección de antologías, pero, tal y como rezaba en su contraportada, se trataba de selecciones de “los relatos publicados en la revista norteamericana *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* considerada la más importante del mundo en los géneros de anticipación y fantasía científica”.

En 1972, la editorial Propaganda Popular Católica en su colección Vida Nueva publicó *Antología española de ciencia ficción 1 y 2* con relatos seleccionados por Raúl

⁴ Aunque no hemos sido capaces certificar la nacionalidad de los escritores Francisco Faura y J.M. Souza Sáez.

Torres de los escritores Juan G. Atienza (ver Capítulo 4 de esta tesis), Jaime de la Fuente, Carlo Frabetti (italiano de nacimiento, pero desde hace muchos años residiendo en España), Pedro J. Ajenjo Cavia, Pedro Crespo, Francisco García Pavón, Manuel García Viñó, Jorge Campos (Premio Nacional de Literatura en 1955 por *Tiempo pasado*), Carlos Buiza, José Luis Garci, Alfonso Álvarez Villar, Juan Extremadura, Rafael Castleman, Francisco Alemán Sainz y Pgarcía (sic) en el primer volumen. En el segundo, los relatos los firmaban Félix Martínez Orejón, Luis Vigil, Teresa Inglés, Carlos Rojas, Domingo Santos, Tomás Salvador, Raúl Torres, Enrique Jarnés Bergua, Alfonso Martínez Mena, José L. Martín Sánchez, Guillermo Solana, Carlos Murciano, Pedro Sánchez Paredes, Francisco Lezcano, Sebastián Martínez, Francisco Izquierdo, Fernando L. Serrano, Manuel Pilares, Juan José Plans y Juan Tébar.

También en 1972, la editorial ZYX publicó *Antología social de la ciencia ficción*, y la editorial Miguel Castellote, *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana 1 y 2*. Dos años más tarde, ediciones Marte publicó *Narraciones españolas de ciencia ficción*. Como en recopilaciones anteriores nombres como Carlo Frabetti, Domingo Santos, Carlos Buiza, Juan Tébar, Luis Vigil, Carlos Saiz Cidoncha, Juan G. Atienza o José Luis Garci, entre otros, se empiezan a repetir y aparecen nombres que pueden sorprender como el de Emilio Gutiérrez Caba, conocido por ser uno de los grandes actores de nuestro país, o el de Antonio Mingote (gran aficionado al género) que en 1970 en la Colección Pepsi de la editorial Santillana publicó el relato corto *El prodigioso viaje de Arsenio*⁵.

No obstante, son las recopilaciones que realizó Domingo Santos en 1967 para EDHASA y en 1982 para Ediciones Martínez Roca, y Julián Díez en 2002 para Minotauro, las que nosotros consideramos antologías de referencia al presentar las selecciones más cuidadas tanto de autores como de relatos. Además, se publicaron cubriendo un período concreto de tiempo: desde 1967 a 2002.

La *Antología española de ciencia ficción* (1967) está estructurada por orden alfabético y abre con un relato de Alfonso Álvarez Villar (*Las cadenas*) y continúa con

⁵ Antonio Mingote relata la historia de Arsenio, un jardinero que responde a la solicitud del profesor Martín que ha estado probando su máquina del tiempo con conejos, pero necesita un hombre para viajar al pasado y corroborar si su artefacto está ajustado en el tiempo y en las coordenadas. Arsenio realiza un viaje de tan sólo tres minutos a un pasado sin determinar, pero a muchos siglos de distancia. Regresa con un trozo de pan y relata que apareció en un campo en el que había gente con vestidos antiguos hablando en una lengua que no conocía, inglés o catalán, y que estaban celebrando una fiesta... “Me he acordado de usted, profesor. Me dijo que iba a participar en un prodigio. ¿Se refería a eso? Porque allí estaban unas miles de personas merendando, y toda la comida ha salido de un cesta donde apenas había cinco panes y dos peces...” (VV.AA. 1970, Santillana Ediciones, Barcelona. Biblioteca Pepsi).

Alicia Araujo (*El hijo de la ciencia*), Juan G. Atienza (*Kuklos*), Carlos Buiza (*Asfalto*), P.G.M. Calín⁶ (*Sosias*), Jorge Campos (*La otra luna*), Federico García Llauradó (*Los visionarios*), Narciso Ibáñez Serrador⁷ (*Los Trípits*), Eugenio Luque⁸ (*El pastor y el hombre del espacio*), Marius Lleget (*Ellos, los marcianos*), Santiago Martín Subirats (*La sonrisa de un niño*), Antonio Mingote (*Nicolás*), Antonio Ribera (*Proyecto Marte*), Tomás Salvador⁹ (*La necesidad de morir*), Domingo Santos (*La canción del infinito*), Eduardo Texeira (*El tiovivo y el robot*), Ángel Torres Quesada (*El hombre de la esfera* [ver Capítulo 4]) y Francisco Valverde Torné (*Anti-hombre*).

En la siguiente recopilación que realizó Domingo Santos en 1982, *Lo mejor de la ciencia ficción española*, repiten Carlos Buiza (*Asfalto*, 1967), Juan G. Atienza (*Balada por la luz perdida*, 1971), Alfonso Álvarez Villar (*No comerás*, 1967), Ángel Torres Quesada (*Un novicio para su grandeza*, 1970) y el propio Domingo Santos (*Gira, gira*, 1970). A estos cinco autores hay que añadir a Luis Vigil (*Camino*), Gabriel Bermúdez Castillo (*Cuestión de oportunidades*, 1982), Ignacio Romeo Pérez (*Gayizel*, 1979), Arturo Mengotti y María Güera (*Herencia de sueños*, 1967), Enrique Lázaro (*La ciudad cuyo nombre era Lluvemuertos*, 1979), José Luis Garci (*La Gioconda está triste*, 1976), Juan José Plans (*La mancha*), José Ignacio Velasco Montes (*Litobio*, 1979), el músico, pintor, escultor y cineasta Luis Eduardo Aute (*Morir de viejo*, 1971), Carlos Saiz Cidoncha (*Nadie se fija en el barman*, 1979), Javier Redal (*Naufragio en Titán*, 1978), Sebastián Martínez (*Portal*, 1969), Carlo Frabetti (*Sodomáquina*, 1970) y Jaime Rosal del Castillo (*Terminal Masurai*, 1978).

El testigo de Santos lo tomó Julián Díez y en 2002 publicó *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002* con la editorial Minotauro. La nómina de autores cambia por completo y no repite ninguno. También y a diferencia de lo que ocurría con los escritores de las dos anteriores antologías salvo contadas excepciones, la nueva generación no sólo escribe relatos sino también novelas; se empieza a vislumbrar la profesionalización de los escritores de género. Díez escoge a una docena de autores: Rafael Marín (ver Capítulo 6), Elía Barceló (la escritora por excelencia de la ciencia ficción española con más de quince novelas publicadas. Ganó el premio UPC de 1993 por *El mundo de Yarek*), César Mallorquí (ver Capítulo 6), León Arsenal (su nombre

⁶ Seudónimo de José García Martínez.

⁷ Uno de los personajes más influyentes de la televisión española en el último tercio del siglo XX y, a la sazón, guionista, realizador y actor de cine, teatro y televisión.

⁸ Seudónimo de Manuel R. Cuevillas.

⁹ Premio Nacional de Literatura en 1953 por *Cuerda de presos* y autor de *La Nave* (1959), novela considerada cima de la ciencia ficción española.

real es José Antonio Álvaro Garrido y ha publicado más de una decena de obras entre novelas y ensayos de corte muy diferente), Juan Miguel Aguilera (uno de los pesos pesados de la ciencia ficción española que formó un excelente tándem con Javier Redal; también es el guionista de *Stranded* [2001], la película de ciencia ficción más ambiciosa del cine español dirigida por María Lidón), Juan Carlos Planells (ver Capítulo 6), Rodolfo Martínez (entre ciencia ficción y fantástico tiene más de una veintena de novelas publicadas y multitud de premios), Armando Boix (en 1997 y 1998 publicó con S.M. las novelas *El jardín de los autómatas* y *El sello de Salomón*), Daniel Mares (con nueve novelas publicadas y múltiples reconocimientos), Ramón Muñoz (ha recibido todos los reconocimientos posibles como escritor de relato corto y en 2012 ha publicado la novela histórica *La tierra dividida* con ediciones Pàmies), Eduardo Vaquerizo (ver Capítulo 6 y 7) y José Antonio Cotrina (ver Capítulo 7).

Pasados los 90 señalamos la selección de *Cuentos de ciencia ficción* de Juan Miguel Aguilera (Barcelona, 1998) y *Cefeidas, antología de cuentos de ciencia ficción y space-opera* por Sergio Gaut vel Hartman (Jordi Bonet; Madrid, Mandrágora, 2009)¹⁰ colección de cuentos en español (autores españoles y latinoamericanos) sobre los temas clásicos: viaje a fronteras lejanas, contacto con otras especies, exploración y colonización de planetas ubicados fuera del sistema solar, etcétera. Estas compilaciones son, en muchos casos, producto de la reunificación de publicaciones en revistas, o de la concesión de premios literarios.

Como ya hemos destacado el estudio de las antologías de ciencia ficción española daría para una tesis completa. En estas páginas hemos reseñado algunas de las que consideramos más significativas y que más han podido influir en los lectores y autores españoles. Para terminar, queremos mencionar las dos más recientes. En 2012, Félix J. Palma editó *Steampunk: Antología retrofuturista* (ver Capítulo 7). En este mismo año, el doctor Fernando Ángel Moreno publicó *Prospectivas, antología del cuentos de ciencia ficción española actual*. Moreno ha seleccionado 18 relatos en los

¹⁰ *Planetas de papel* (1987) de Claudia de Bella; *Muñecas rusas* (2003) de Sergio Gaut vel Hartman; *Hermano cósmico* (2004) de Juan Pablo Noroña. Publicados en 2009, *Hacia el Survillón* de Ramón Muñoz; *El eslabón perdido* de Josep Martin Brown; *El jaleo* de Hernán Domínguez Nimo y José Vicente Ortuño; *Los ángeles celestes* de Óscar Cuevas Vera; *Mercenario* de Ernesto Fernández González; *Alimento deshidratado* Goldrum de Antonio J. Cebrián Berruga; *Transcripción literal* de Jordi Bonet; *Los migrantes* de Nanim Rekacz; *Trabajadora social* de Joss.

que prima la calidad literaria. Las narraciones de Eduardo Vaquerizo (ver Capítulo 6 y 7) y José Ramón Vázquez son las únicas inéditas. *Mein Führer* de Rafael Marín (ver Capítulo 6), *El rebaño* de César Mallorquí (ver Capítulo 6) y *La Estrella* de Elia Barceló ya aparecían en la antología de Julián Díez de 1982. La nómina de autores la completan León Arsenal, Juan Miguel Aguilera, Manuel Vilas, Rodolfo Martínez, Joaquín Revuelta, Daniel Mares, Julian Díez, Juan Antonio Fernández Madrigal, Santiago Eximeno, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Carlos Pavón, Roberto Bartual, Matías Candeira y José Ramón Vázquez.

El interés de las antologías es el de reconocer nombres que se repiten y autores canónicos del género en épocas determinadas. Muchos de ellos aparecen a lo largo de esta tesis en la que, como ya hemos explicado, también, y de alguna manera, queremos subrayar su valiosa aunque poco reconocida labor. Por lo reseñado en Santos (1982) Díez (2003) y Moreno (2012) entre los autores más famosos de la ciencia ficción española se encuentran César Mallorquí, León Arsenal, Daniel Mares, Juan Miguel Aguilera, Eduardo Vaquerizo, Rodolfo Martínez, Santiago Eximeno, Joaquín Revuelta, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Julián Díez, Rafa Marín, Juan Miguel Aguilera, Carlos Saiz Cidoncha, Elia Barceló, Juan Antonio Fernández Madrigal, José Ramón Vázquez, Carlos Buiza, Matías Candeira, Juan Carlos Planells, Luis Vigil, Carlos Pavón, y Manuel Vilas.

A esta nómina añadiríamos personalmente a Eduardo Gallego, Raúl Torres, Pedro Gálvez, Juan García Atienza, Jordi Sierra i Fabra, además de autores que firmaron con seudónimo como Louis G. Milk (Luis García Lecha) Vic Logan, (Maria Victoria Rodoreda Sayol), Peter Kapra (Pedro Guirao), Clark Carrados, Law Space, y un largo etcétera.

Respecto a selecciones de novelas debemos destacar que en 2001 La Factoría de Ideas publicó *Las 100 mejores novelas de ciencia ficción*. A pesar del título de la obra la selección realizada por Juan Carlos Poujade, Julián Díez y Alberto Cairo es realmente de 150 novelas. En las páginas finales hacen una reseña de las siguientes quince obras de autores españoles: *La nave* de Tomás Salvador (1959), *Mecanoscrito del segundo origen* (1974) de Manuel de Pedrolo, *Novela de Andrés Choz* (1976) de José María Merino, *El señor de la rueda* (1979) de Gabriel Bermúdez, *Lo mejor de la cf española* recopilación de 1982 de Domingo Santos, *Lágrimas de luz* (1984) de Rafael Marín,

Mundos en el abismo (1988) de Juan Miguel Aguilera y Javier Redal, *Trilogía de las islas* (1989) de Ángel Torres Quesada (ver Capítulo 4), *Sagrada* (1989) de Elia Barceló, *Sin noticias de Gurb* (1991) de Eduardo Mendoza (ver Capítulo 1), *El círculo de Jericó* (1995) de César Mallorquí (ver Capítulo 6), *La sonrisa del gato* (1995) de Rodolfo Martínez, *Nox perpetua* (1996) de Javier Negrete (ver Capítulo 6 y 7), *El enfrentamiento* (1996) de Juan Carlos Planells (ver Capítulo 6), y *Besos de alacrán* (2000) selección de cuentos de León Arsenal.

0.1.2.- Los estudios en castellano sobre ciencia ficción

En cuanto a la inserción de los estudios de ciencia ficción en el mundo académico, ofrecemos sólo unas reflexiones sobre el tipo de bibliografía producida. No es nuestro propósito en este trabajo examinar las aportaciones a la cuestión del género de la ciencia ficción; nuestro interés se centra sólo en tener en cuenta qué tipo de obras de referencia pudieron tener a mano los autores españoles en los momentos de eclosión del género en nuestro país, tanto españolas o extranjeras. Nos limitamos pues a mencionar algunos de los textos académicos traducidos al español, considerando los más asequibles quizá a los autores de novela popular en el caso de que los hubiesen utilizado.

Es el caso de *Ciencia y ficción* de Patrick Moore (*Science and Fiction*, 1957) traducida por Victoriano Gil Pascual y publicada por Taurus en 1965. Moore reflexiona sobre el género a partir de 1928, centrándose en motivos temáticos, públicos y medios de difusión, diferenciando entre la ciencia ficción de “monstruos” y la ciencia ficción que él considera de calidad y coincide con la realizada por autores consagrados como Arthur C. Clarke, Asimov, Bradbury y Hamilton.

En 1966 el italo-argentino Pablo Capanna publicó *El sentido de la ciencia ficción* también centrándose en autores renombrados como Philip K. Dick, Andréi Tarkovski, J.C. Ballard, y Cordwainer Smith.

En 1969, Sam Lundwall publicó *Science Fiction: från begynnelsen till våra dagar*, traducida y editada por la editorial Dronte en 1976 como *Historia de la ciencia ficción*. Lundwall considera la ciencia ficción como una variedad temática de la literatura fantástica.

En 1973, Jacques Sadoul publicó *Histoire de la science-fiction moderne* que sería traducida por Adolfo Martín y publicada por Plaza & Janés en 1975. Aunque es

una primera aproximación académica no nos gusta la calificación del género como paraliteratura.

En 1974, Yuli Kagarlitski publicó *Shto takoe fantastika?* traducida en 1977 como *Qué es la ciencia ficción* por la editorial Guadarrama.

En 1975, el español Juan José Plans publica en el número 19 de la Colección Biblioteca Cultural RTVE *La literatura de ciencia-ficción*. Plans hace un breve, lúcido y didáctico recorrido por la historia de la ciencia ficción que, como veremos, nos ha aportado informaciones valiosas para esta tesis.

Entre las obras imprescindibles a nuestro entender (además de las que irán apareciendo a lo largo de nuestro trabajo) está la de Kingsley Amis, *El universo de la ciencia ficción*, (*New Maps of Hell*, 1961) traducido por Juan Antonio Méndez (Madrid, Ciencia Nueva, 1966). Amis suscribe la idea que no compartimos de que el género es mucho más apropiado para el cuento que para la novela larga. Incluye una cuidada bibliografía de referencia para cualquier investigador del tema. Otro tanto sucede con el ensayo de Robert Scholes y Eric Rabkin, *La Ciencia ficción, historia, ciencia, perspectiva* de 1982, y con *Metamorfosis de la ciencia ficción, sobre la poética y la historia de un género literario*, Darko Suvin de 1984.

Por otra parte, en lo que se refiere a trabajos doctorales en nuestro país relacionados con la ciencia ficción debemos señalar que no llegan a la veintena y que, además, la mayoría, tocan el tema de manera transversal o con aproximaciones desde diversas disciplinas como la arquitectura¹¹, la sociología, la comunicación o la Teoría de la Literatura. También encontramos tesis dedicadas a la literatura de ciencia ficción, pero principalmente a obras literarias anglosajonas, autores foráneos¹² u obras cinematográficas.

¹¹ En 1985, Margarita Luxan García de Diego defendió en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid la tesis titulada *La arquitectura en la literatura de ciencia ficción* en la cual indagaba en los escenarios del género narrativo, que entonces conocía un momento de esplendor en España, para poner en relación la arquitectura mostrada con los diseños contemporáneos. Una nueva aproximación al tema, desde la perspectiva del urbanismo y la arquitectura la realiza en el año 1997 Spyridon Papadopoulos con *La configuración del espacio en la ciudad del futuro. Arquitectura y ciencia ficción, cine y cómic a partir de los años 70*. En 2007, Ángel Borrego Cubero se mostrará dispuesto a admitir en su Tesis Doctoral, *Espías y ciencia ficción: represión y explotación de las construcciones de superpoderes en la arquitectura moderna*, que los proyectos arquitectónicos son en muchos de los casos, construcción de ciencia ficción, ocultos a ojos de constructoras y clientes bajo una retórica propia de la narración de espionaje.

¹² En 1979, Ángel Luis Pujante defendió en la universidad de Salamanca, *Realismo y ciencia-ficción en la obra de John Wyndham*, tesis en la que analiza la obra del novelista mostrando la singularidad del

Así, por ejemplo, en 1995, encontramos *El cine de Ridley Scott: “Alien” (1979) y “Blade runner” (1982), aportaciones al género de la ciencia ficción* de Enrique Carrasco Molina (tesis leída en la Universidad de La Laguna) en la que analiza la razón por la que estas obras cinematográficas han constituido un hito en la progresión de la literatura de ciencia ficción, supuesto que le permite revisar la definición y objetivos del género. Una nueva exploración cinematográfica lleva a Luis Pablo Francescutti Pérez, en 2000 (UCM), desde el ámbito de la sociología, con *La construcción social del futuro: escenarios nucleares en el cine de ciencia ficción*. El autor investiga las pautas de configuración del futuro en la visión cinematográfica, a partir del impacto generado en ella por la tecnología nuclear en el periodo crítico entre 1950 y 1989. Tanto en el cine como en los medios de comunicación masivos se utilizaron las previsiones de futuro de la ciencia ficción como armas arrojadas en el debate contra la carrera armamentística. En 2004 y en la Universidad de Valencia, Javier Arenas Orient defiende *El mundo de H. R. Giger*, tesis en la que estudia la obra de este artista, colaborador de Ridley Scott en la película *Alien*.

Los imaginarios sociales son reexaminados en otra tesis sociológica, leída en 2006 por Pablo Santoro Domingo en la UCM, *El diálecto de Frankenstein: imaginarios sociales de la ciencia y literatura de ciencia ficción*. Este trabajo analiza las relaciones entre el género literario de la ciencia ficción, y la organización contemporánea del sistema científico, la *Big Science* o Macrociencia, concluyendo que la literatura ha colaborado en la construcción de imágenes públicas utilizadas por los diferentes actores y grupos sociales para representarse tanto la ciencia actual como sus posibles desarrollos futuros. La tesis determina las dinámicas de contacto entre ciencia ficción y la ciencia, entre ellas la semantización pública de la actividad científica.

En 2008, en la universidad autónoma de Barcelona, defendió su tesis doctoral Noemí Novell Monroy, *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*, con el propósito de mostrar las relaciones entre lo que juzga un género con dos modos de

método narrativo utilizado, aplicación de la estética realista a la selección de los tópicos de la ciencia ficción.

En 1993, en la universidad de Sevilla, Jesús Lerate de Castro se ocupaba en su tesis *Realidad y fantasía en las novelas de Kurt Vonnegut* de la interpretación de cinco novelas de un autor canónico del género, a la luz de otra modalidad narrativa próxima, la literatura fantástica, centrando su atención en la figura del “doble”.

En 2004, Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo se centraba en *Elementos de ciencia ficción en la narrativa norteamericana y británica de posguerra. W. Golding, K. Vonnegut, R. Bradbury y J.G. Ballard*.

expresión. La tesis revisa de nuevo las teorías sobre la validez de los géneros literarios y cinematográficos, la relación de la ciencia ficción con otros géneros limítrofes, lo fantástico, lo maravilloso y la definición de la propia a la luz de textos y ejemplos cinematográficos.

Desde esta perspectiva cinematográfica queremos hacer especial mención a la obra de Casilda de Miguel¹³, *El concepto 'género cinematográfico': caracteres y evolución del cine de ciencia ficción* (1986). A nuestro entender de Miguel es la investigadora pionera en elevar la ciencia ficción al ámbito universitario en nuestro país. El análisis genérico con el que abre la tesis fue un punto de partida de incalculable valor para emprender el desarrollo de nuestra tesis.

También en 2005, el doctor Daniel Saiz Lorca defendió su tesis *La literatura checa de ciencia ficción durante el periodo de entreguerras*. Su objeto de estudio fue la literatura de ciencia ficción escrita en lengua checa desde 1919 a 1945. En su investigación incluía traducciones directas de una novela con un primer esbozo de máquina del tiempo planteada por un autor checo, anterior a la máquina de Enrique Gaspar. El doctor Daniel Saiz Lorca nos facilitó los textos dónde aparece dicho artefacto y nos los tradujo. Gracias a su colaboración pudimos concluir que la descripción que se hace del artefacto empleado para viajar carece de los mínimos detalles para considerarlo la primera “máquina del tiempo” y avalar nuestra hipótesis de que “el anacronópete” es la que merece tal consideración.

0.1.3. Los estudios sobre la ciencia ficción española

Como ya hemos comentado no hay muchos estudios sobre la ciencia ficción española en el ámbito universitario ni fuera de él.

La primera aproximación al estudio del género en nuestro país es la del catedrático de Ciencias de la Información Luis Núñez Ladevéze que publicó en 1976 *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España*.

La obra comienza con un repaso a los orígenes de la ciencia ficción en España, aunque Núñez no hace referencia ni a Nilo María Fabra (ver Capítulo 2 y 6), ni a Enrique Gaspar (ver Capítulo 2), ni a Carlos Mendizábal (ver Capítulo 3). Para acotar una definición de ciencia ficción y bajo el título de “Heráldica de la ciencia ficción” recurre a Moore, Ferreras, Dorflés, Amis, Todorov, Capanna y Caillois, entre otros;

¹³ Entrevista en el CD Anexo de esta tesis.

busca los precedentes del género y se centra en la utopía asegurando “echar de menos” una verdadera utopía española.

A continuación, transcribe una encuesta cualitativa a los autores Alfonso Álvarez Villar, Carlos Buiza, Julio Coll, Carlo Frabetti, José Luis Garci, Manuel García Viño, Rafal Llopis, Antonio Ribera, Pedro Sánchez Paredes, Domingo Santos, Raúl Torres y Luis Vigil. La obra de Núñez concluye con una muestra literaria de cada encuestado más el relato no firmado *El hombre que vino el doce de mayo*, que nos atrevemos a imaginar que es obra suya.

Aunque en las páginas de esta tesis hemos reseñado a más de un estudioso, autor o crítico expresar algo similar, queremos destacar la respuesta de José Luis Garci a la pregunta de Ladevéze sobre una posible definición del género: “tengo una extraña seguridad de que todo el mundo sabe lo que es una obra de ciencia ficción” (VV.AA, 1970: 158).

Mención aparte merece el que fuera doctorando de Luis Núñez Ladevéze, Carlos Saiz Cidoncha que en 1988 tiene el valor, la determinación y la capacidad de afrontar el estudio de la ciencia ficción en España en el ámbito universitario a pesar de la ausencia de estudios previos y la nula tradición académica. *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España* (1988) es un pormenorizado trabajo que se ha convertido en referencia para cualquier investigación a desarrollar sobre el tema. En su tesis el doctor Saiz Cidoncha recoge una serie de obras que considera precedentes de la ciencia ficción en nuestro país bajo el título de proto-géneros para, a continuación, centrarse en los relatos y novelas que ya son considerados ciencia ficción. El detallado listado de obras abarca hasta la fecha de finalización de su tesis. Sin el trabajo del doctor Saiz Cidoncha habría sido mucho más complicado –sino imposible– localizar un gran número de las novelas que mencionamos en nuestra tesis.

También y como recopilación de las primitivas manifestaciones de la ciencia ficción es preciso mencionar el repertorio compilado en 1995 por Nil Santiáñez Tió *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, que, de modo implícito, considera la ciencia ficción un producto posible a partir del siglo XIX.

Sobre la literatura de ciencia ficción española contamos con dos tesis doctorales. La de Oscar Casado Díaz, leída en 2005, en la que se ocupa de modo académico de una novela de ciencia ficción española, *Interpretación y apertura de una obra española de ciencia ficción: La Nave de Tomás Salvador* (2005). Es una tesis singular también por

la calidad del doctorando y autor sobresaliente del género, según muestra su novela publicada en 2010 *Cathedral* (ver Capítulo 7).

También en 2005, en su tesis doctoral *La ciencia ficción en España (1950-2000)* Fernando Ángel Moreno Serrano¹⁴ plantea el género desde la perspectiva de los recursos retóricos, estableciendo una tipología de textos en función de instancias narrativas. No obstante, también nos hemos servido de su obra *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo* (2010) para apoyar o, según el caso, contraponer algunas de nuestras interpretaciones y conclusiones.

Respecto al nacimiento de la ciencia ficción en nuestro país y más concretamente sobre alguna de las obras elegidas en nuestra tesis debemos consignar este punto y aparte.

El anacronópete ha sido analizado por la doctora de la Universidad de Alicante, Ángeles Ayala, y recogido en parte por Nil Santiáñez-Tió en *De la luna a mecanópolis* (1995). También hay que destacar por su minuciosidad la labor de Augusto Uribe¹⁵, el decano de los investigadores y poseedor de una de las mejores colecciones de ciencia ficción española. Uribe también ha sido de los pocos que ha estudiado la obra de Carlos Mendizábal (ver Capítulo 3). Debemos aclarar que otra de las peculiaridades del género es que a diferencia de otros, hay un sinfín de aficionados¹⁶ —el fandom— que escudriñan las nuevas y viejas obras, con empeño y acierto, y comparten sus hallazgos y conclusiones en revistas, en fanzines y en las numerosísimas páginas web que circulan por la red dedicadas a la ciencia ficción. Muchos de ellos aparecen a lo largo de esta tesis en la que, como ya hemos explicado, también, y de alguna manera, queremos subrayar su valiosa aunque poco reconocida labor.

Es el caso también de editores como Francisco Arellano o Mariano Martín Rodríguez y de la editorial madrileña La Biblioteca del Laberinto que han recuperado autores y compilado textos muy valiosos para la ciencia ficción española como es el caso de *Relatos de ciencia-ficción, por Nilo María Fabra* (2006), editada por Arellano, o el de *Historias de ciencia ficción, relatos, teatro, artículos* (2009), editada por Martín (Colmenar Viejo, La Biblioteca del Laberinto, 2009). Años antes, en 1999, Espasa

¹⁴ Entrevista en el CD Anexo.

¹⁵ Entrevista en el CD Anexo.

¹⁶ Aficionados en el sentido de que no se dedican a la literatura o no siempre su formación es humanística, no los consideramos aficiinados en base a la calidad de sus trabajos.

publicó *Cuentos de vacaciones, narraciones pseudocientíficas* de Santiago Ramón y Cajal (Madrid, Espasa Calpe, 1999).

También la editorial Silente publicó en 2008 *Del folletín al bolsilibro, 50 años de novela popular en España (1900-1950)* por Fernando Eguidazu y Jorge Tarancón Gimeno.

De especial utilidad ha sido la *Guía de Lectura* confeccionada por Miquel Barceló y publicada en 1990 (Barcelona: Ediciones B) En este trabajo, el profesor, escritor y divulgador científico, realiza una espléndido recorrido por las cuestiones genéricas e históricas, plantea el problema de la relación del género con las instituciones académicas, enumera los principales premios literarios (entre otros Hugo, Locus, Nebula, Júpiter, Theodor Sturgeon...) convocados para esta modalidad narrativa, estudia los principales autores de la tradición anglosajona, describe las asociaciones de culto o de estudio de la ciencia ficción y facilita un glosario para comprender el particular vocabulario de los aficionados al género. El Apéndice incluido sobre la Ciencia ficción en España reviste para nosotros un interés principal.

No obstante, y como ya hemos mencionado en esta introducción, *La ciencia ficción española* (2002) de Ediciones Robel es el trabajo más importante que se ha realizado para tratar de sentar los cimientos de la ciencia ficción española y del que encontrarán numerosas citas en esta tesis. Se trata de un trabajo colectivo en el que han participado los investigadores más capacitados de la ciencia ficción española¹⁷ y brinda una multitud de datos de incalculable valor –como la relación de los seudónimos y los nombres reales de los autores de los bolsilibros de ciencia ficción-.

Tampoco podemos dejar de mencionar varios sitios de ciencia ficción españoles: son muchos más los que destacamos en la bibliografía, pero hay tal cantidad de webs de calidad –sin duda alguna hay tema para una investigación exclusiva sobre estos sitios- que en esta introducción hemos decidido resaltar solo los consultados con más asiduidad:

- <http://www.bemonline.com/portal/>
- <http://www.tercerafundacion.net/>
- <http://aefcft.com/>
- <http://www.ciencia-ficcion.com/bienvenida.html>

¹⁷ La compilación corre a cargo de Fernando Martínez de la Hidalga y los diferentes capítulos los firman Augusto Uribe, José Carlos Canalda, Igor Cantero-Echevarría, Miquel Barceló, Mario Moreno Cortina, Rafael Barberán, Angels Gimeno, Alfonso Merelo y Pedro A. García Bilbao entre otros.

Y cerramos este apartado con una *rara avis*. En 1980 “El Libro Español” dedicó su número 265 a la ciencia ficción. Este número, al que se le incorporó una separata en la que se recogía una mesa redonda sobre “La Ciencia Ficción en los libros”¹⁸.

Sea como fuere, en ningún caso se ha desarrollado un trabajo académico sobre el viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española, de ahí nuestra intención de aportar los resultados de la investigación presente.

0.2. Metodología

- a) Selección de seis novelas o series de novelas de autores españoles como marco de referencia que datan desde el nacimiento del género a finales del siglo XIX hasta inicio del siglo XXI.
- b) Selección de narraciones españolas coincidentes en época o en temática con las incluidas en el apartado anterior.
- c) Selección de un extenso conjunto de obras narrativas y cinematográficas, de toda procedencia, como apoyo argumental y referencial a nuestro marco de referencia.
- d) Utilización de la entrevista como método de investigación. Dada la escasez de bibliografía nacional e internacional¹⁹ sobre este tema— y mi condición

¹⁸ La revista incluía: Mesa redonda sobre la Ciencia Ficción (página 5); La Ciencia Ficción en España, por Juan José Plans (página 6); El fiel de la balanza, por Román Cano (página 8); Introducción a la Ciencia Ficción, por José A. Villanueva Aranguren (página 12); Tres escritores enjuician este género literario: Carlos Saiz Cidoncha, por Paz Carmona (página 17), Raúl Torres, por E. A. (página 19) y Juan José Plans, por M. A. Castro (página 20); Debate abierto: autores, editores, libreros y lectores dan su opinión. Por Elvira Álvarez, Paz Carmona, M^o Antonia Castro y Marta Prats; Makoki, la única librería especializada de Barcelona (página 36); Historia de la Ciencia Ficción española. Colecciones más importantes (página 37); Entrevista con Mario León, director de la colección *Albia Ficción*, por M^o del Carmen Pallarés (página 40); Relación de asociaciones, autores, editoriales y bibliografía española de Ciencia Ficción, por M. C. Pallarés (página 41).

El número se completaba con una entrevista al historiador Ricardo de la Cierva, nombrado por aquellos entonces Ministro de Cultura y Presidente del Instituto Nacional del libro español, y diferentes artículos, entre los que cabe destacar el dedicado al III Salón Nacional del Libro Infantil y Juvenil.

¹⁹ En 1975, Monroe Z. Hafter publicó el artículo “Toward a History of Spanish Imaginary Voyages” (Eighteenth Century Studies, Vol. 8, No. 3 spring, 1975, pp 265-282). La francesa Florence Behm presentó en 1993 un trabajo de fin de master en la Universidad Jean Monnet bajo el título *La ciencia ficción española* muy influenciado por el fandom y centrado en la recopilación de obras y autores. Yolanda Molina-Gavilán española de nacimiento y norteamericana de formación es autora de la tesis *La ciencia ficción hispana: un estudio de casos argentinos y españoles* (1996) y de la obra *Ciencia Ficción en español: una mitología moderna ante el cambio* (2002). En 2009, Cristina Sánchez-Conejero, doctora

de periodista— desde el inicio de este proyecto decidí servirme de la entrevista como instrumento de investigación con el objeto de enriquecer mi marco teórico y dar forma a un corpus de materiales integrados por las opiniones de autores, editores, investigadores y científicos relacionados directa o indirectamente con el tema. La transcripción de todas las entrevistas la adjuntamos en formato digital.

Asimismo, debemos advertir que en el análisis de cada obra hemos consignado su número de páginas aún a sabiendas de que pueden variar según la edición. Como es lógico, la estructura y paginación a la que hacemos referencia es a la de la edición con la que hemos trabajado en cada caso, pero considerábamos importante citar la extensión de la obra para facilitar una mejor comprensión de cada novela y sus circunstancias dependiendo de su forma y contexto ya que hemos analizado desde algún relato corto que no ocupaba más de cuatro páginas —aunque hayan sido excepción— hasta series con nueve entregas tipo *best seller* y miles de páginas en su conjunto, pasando por bolsilibros con extensión determinada por la editorial, novelas cortas con un número máximo de páginas para participar en certámenes literarios y novelas de más de 600 páginas.

Sea como fuere, la estructura del trabajo que presentamos se apoya en la disección de las seis obras principales, seleccionadas por su valor histórico, literario, temático o por la originalidad de sus planteamientos. Son *El anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar y Rimbaud, *Elois y morlocks. Historia de lo por venir* (1909) de Lázaro Clendabíms, *El Orden Estelar* (1971-...) de Ángel Torres Quesada, *Caballo de Troya* (1984-2012) de Juan José García Benítez, *Fuego sobre San Juan* (1998) de Pedro García Bilbao y Javier Sánchez Reyes, y *El mapa del tiempo* (2008) de Félix J. Palma.

Para el análisis de cada una de estas novelas hemos seleccionado, a su vez, otras obras que se puedan ser consideradas precedentes, secuelas o simplemente obras coetáneas que merezcan ser tenidas en cuenta. Nuestro propósito era reflexionar sobre el tratamiento que estas novelas hacían del tema del viaje en el tiempo, —con una

por la Universidad de California publicó *Novela y cine de ciencia ficción española contemporánea, una reflexión sobre la humanidad*, obra en la que repasa la filmografía y novelística española de ciencia ficción más reciente (aunque retrocede hasta 1962 para reseñar Gabriel, la famosa novela de Domingo Santos) con autores como Negrete o Vaquerizo y películas como *Acción Mutante* (Álex de la Iglesia, 1993), *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) *Stranded* (María Lidón, 2001).

diferente carga especulativa sobre la ciencia, esto es, el tratamiento *hard* y *soft* del tema del viaje en el tiempo— y extraer puntos de relación con los ejemplos españoles objeto de nuestro estudio. De esta manera tratábamos de cumplir el objetivo de describir los universos creados por los autores, destacar las posibles influencias o coincidencias con las obras españolas, determinar sus puntos de partida y llegada y valorar los horizontes de expectativas generados por estos modelos.

La selección de esta nómina de títulos españoles de novelas sobre “el viaje en el tiempo” la hemos realizado no en razón de la excelencia literaria sino de la coherencia temática, centrándonos principalmente en los aspectos de contenido. No obstante, y para dar a conocer el modo en que el contenido temático es traspasado a una forma, hemos empleado como método de argumentación de este trabajo, la transcripción de los pasajes más llamativos u emblemáticos de las obras utilizadas, para facilitar su conocimiento y comprensión —y porque, repetimos, algunas de las obras seleccionadas son difíciles de localizar— y, cuando ha sido menester, comparación con precedentes u obras posteriores.

En ese sentido, también hemos vinculado las novelas con los períodos históricos en los que se escribieron, con la idiosincrasia de los autores y con la relevancia de cada obra principal sobre la que gira cada capítulo.

Visto que en el limitado corpus de trabajos sobre la ciencia ficción española no existe ninguna consideración específica sobre el viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción consideramos de utilidad esta tesis que además, y como veremos, abre nuevas líneas de trabajo para investigaciones posteriores.

0.3. Estructura del trabajo

En este trabajo nos hemos propuesto revisar las narraciones sobre el tema a lo largo de los siete capítulos de que consta *El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española*.

En el **Capítulo 1** ofrecemos una definición propia de la ciencia ficción como género literario con una serie de características reconocibles y delimitadoras, sobre todo, en sus orígenes. Esta definición es producto de un recorrido historicista por las investigaciones de los teóricos de la literatura, escritores y críticos. En su curso reivindicamos la importancia de un género que a día de hoy sigue siendo denostado en

ciertos ámbitos literarios y repudiado por muchos editores, aunque no dejen de editar obras de ciencia ficción, pero que tratan de camuflar con circunloquios y eufemismos que evitan que palabras como “ciencia” y “ficción” aparezcan juntas o separadas por un guión para denominar un género discursivo literario.

A continuación, delimitamos el objeto de nuestro estudio: el viaje en el tiempo como subgénero de la ciencia ficción en obras españolas, desde su inicio hasta la actualidad; es decir, desde las postrimerías del siglo XIX hasta el primer decenio del siglo XXI. Un subgénero que para muchos coincide con el nacimiento del género, aunque, particularmente, y puestos a marcar un inicio, nosotros lo fijamos en 1818, con la publicación de *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley.

El Capítulo 1 lo cerramos con tres ejemplos de novelas de ciencia ficción de viaje en el tiempo, *soft* o *wellsiana* y *hard* o *verniana*, reconocidas en el canon internacional del género como *Bid time return* (1975) de Richard Matheson, *Time and again* (1970) de Jack Finney y *Time escape* (1980) de Gregory Benford, Las cuales consideramos importantes para sentar las bases de la comprensión de este trabajo.

A la hora de ordenar el desarrollo de los siguientes seis capítulos de la tesis hemos aunado cronología y temática para obtener un conocimiento objetivo y organizado y reflejar, como valor añadido, las inquietudes culturales y sociales así como los gustos o tendencias de cada época. A pesar de la dificultad que esto entraña —y de las excepciones que nos hemos permitido— consideramos cumplido uno de los objetivos secundarios de este trabajo: demostrar la evolución del viaje en el tiempo como temática en la literatura de ciencia ficción española.

En el **Capítulo 2** analizamos el primer viaje en el tiempo literario de la ciencia ficción que fue obra de Enrique Gaspar y Rimbau en *El anacronópete* (1887), aunque George Herbert Wells haya sido reconocido con *The time machine* (1895) como precursor del género (junto a Verne) y del subgénero y su máquina como la primera.

Sin pretender hacer un repaso exhaustivo de posibles precedentes españoles, previo al análisis de *El anacronópete*, hemos destacado a una serie de relatos y autores que, de una u otra manera, hicieron viajar en el tiempo a los protagonistas de sus narraciones.

Hemos incluido *La leyenda de los siete durmientes de Efeso*, imposible de fechar y localizar su origen; la cantiga de “el monje y el pajarillo” recogida por Alfonso

X el Sabio; uno de los *exemplos* de *El Conde Lucanor*; la también leyenda provenzal *Creed en Dios* de Gustavo Adolfo Becquer; un relato esbozado por Ramón y Cajal que permaneció oculto hasta que sus familiares decidieron editarlo como regalo de Navidad para sus allegados en 1973; un cuento de Nilo María Fabra; y la zarzuela, datada en 1881 por Augusto Uribe, que dio pie a *El Anacronópete* y que solo es mencionada en el trabajo académico de M^a Ángeles Ayala Ariza y en la introducción de la versión anglosajona de *El anacronópete (The time ship)* -que sepamos y gracias a la generosidad de Yolanda Molina-Gavilán, somos los primeros en citar esta traducción-.

En el **Capítulo 3** nos centramos en la novela *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* del Dr. Lázaro Clendabíms y que excepto por José Carlos Mainer en *Letras aragonesas (Siglos XIX y XX)* (1989) no ha sido elevada al ámbito académico.

Por otra parte, gracias a la investigación de Augusto Uribe (o lo que es lo mismo, de Agustín Jaureguizar) supimos que el seudónimo de Lázaro Clendabíms no era más que el anagrama del nombre real del autor, Carlos Mendizábal, un ingeniero e inventor aragonés con una vasta formación cultural. Mendizábal se aventuró a escribir una desigual continuación de *The time machine* de H.G. Wells sirviéndose también del futuro imaginado por el británico en el relato *When the sleeper wakes* (1899). La obra de Mendizábal está dividida en dos volúmenes y en el primero, además de pergeñar una historia que encaja a la perfección con el primer relato de Wells, detalla los futuros estadios que llevaron a la humanidad a escindirse en dos especies antagónicas. Mendizábal ofrece una avanzada paráfrasis al texto de Wells, pero la narración pierde interés en el segundo volumen de la novela dedicado a la evangelización de Elois y Morlocks para devolverles la humanidad perdida.

Las teorías de Charles Darwin son el pivote sobre el que giran las dos obras (tres, si tenemos en cuenta *When the sleeper wakes*), en una visión donde el libre albedrío de Mendizábal se contrapone al determinismo de Wells.

La novela de Mendizábal sí tuvo una clara influencia sobre José de Elola, conocido como El coronel Ignotus, y su relato *El amor en el siglo cien* (1922). Aunque la calidad de esta novela es escasa, la hemos recogido por su original planteamiento de viaje en el tiempo —utiliza la hibernación— y porque José de Elola, como Mendizábal, poseedor de una gran formación profesional, conocimiento de idiomas e ingenio (también fue inventor), fue el protagonista absoluto de la primera colección de ciencia ficción española con su Biblioteca Novelesco-Científica.

José Lión Dépêtre también destaca por su formación. El autor de *Las confesiones de Cayac-Hamuaca* (1931) fue diplomático de profesión, pero localizar su biografía ha sido complicado. Precisamente ha sido esa falta de información, ese “extraño silencio”, la razón de que Dépêtre a pesar de su escasísima producción haya captado nuestra atención: fiel a la II República, fue depurado por el bando nacional a pesar de su gran valía reconocida por insignes figuras del “régimen”. El problema es que tampoco calló el trato que recibieron los exiliados españoles en México tras la Guerra Civil, del que, según él, solo se libraron unas pocas y también insignes figuras “republicanas”. Resumiendo: Dépêtre fue fiel a sí mismo, lo que ha sido un gran impedimento para ser recordado tanto por unos como por otros.

Su novela es un primer gran ejemplo de novela catastrofista y de un particular viaje en el tiempo. La narración es “recordada”, pues no se puede considerar un augurio, por un chamán cuando todavía no ha tenido lugar. Dépêtre utiliza una suerte de extraña metempsicosis adelantando una transmigración de almas que aún no se ha producido.

Para cerrar este capítulo y como una de las excepciones que ya hemos advertido que vamos a encontrar en el desarrollo cronológico de la tesis, nos trasladamos a circa de 1944 (la fecha según las fuentes difiere y en la obra no aparece). Tras la Guerra Civil uno de los pocos ejemplos de viaje en el tiempo que encontramos es un libro de relatos concatenados de Carlos Buigas que se publicaron con el sugerente título de *Bajo las constelaciones*. Estilísticamente es la más meritoria de las obras recogidas en este capítulo. Buigas, con unos relatos de no más de diez o quince páginas, nos traslada a mundo inexistentes y futuros imaginados con gran carga poética. El viaje en el tiempo al que hace referencia es muy original y se adelanta a otros viajes cuyo fin es desentrañar la verdad de la historia.

Carlos Buigas, como todos los autores protagonistas en este capítulo, destacó en su faceta profesional. Ingeniero eléctrico de formación fue reconocido internacionalmente y bautizado como “el mago de la luz” por sus trabajos en algunas de las fuentes más emblemáticas de Barcelona, París, Lisboa, Bruselas, etcétera. Como Mendizábal y Elola, también patentó varios inventos.

Tras la sequía fantástica que acarreó la Guerra Civil hubo que esperar a 1953 para que la ciencia ficción irrumpiera en la escena literaria española. Lo hizo de la mano de un auténtico visionario, José Mallorquí que con su colección *Futuro* inició la etapa que tratamos en el **Capítulo 4**.

No es una época de grandes obras en lo que a viajes temporales se refiere, pero sí de grandes hombres y afanosas editoriales que popularizaron la literatura de género, pero no sólo de ciencia ficción pues las había bélicas, policiacas, del oeste, románticas... Esta popularización y todo lo que conllevó se consiguió gracias a los asequibles bolsilibros o novelas de a duro.

Al ya citado Mallorquí, responsable de la traducción, adaptación y creación de obras y de personajes como Pablo Rido, poseedor de una máquina del tiempo y protagonista de la deliciosa *Misterio mayor* (1954), le deben mucho los amantes de la ciencia ficción en España. Con su conocimiento de idiomas y su empuje importó y reinventó el *pulp* norteamericano en una versión española que trataba de ponerse al día con una gran desventaja temporal. El trabajo del también autor de *El Coyote* (1943) sirvió de inspiración a muchos autores posteriores.

Otro de los grandes nombres de las décadas de los 50, 60 y 70, fue el del ya mencionado Pascual Enguídanos, que en la colección *Luchadores del espacio* firmaba como George H. White. Prolífico, original y modesto creó un sugerente universo marcado por las peripecias de la familia Aznar, viajes en el tiempo incluidos. Su influencia ha sido reconocida por numerosos autores.

No obstante, a la hora de elegir un ejemplo de viaje en el tiempo y novela popular nos decidimos por Ángel Torres Quesada. Los motivos son varios. Por una parte, es el escritor modelo de bolsilibros: el tiempo libre que le dejaba su trabajo lo dedicaba a escribir. Constante y prolífico como pocos escribió una serie, *El Orden Estelar*, saltándose las reglas de la editorial que no quería libros con historias conectadas. La serie, por ahora, finaliza oficialmente con unos cuantos relatos nuevos, incluidas precuelas y secuelas, escritas *ex profeso* para la edición de la colección completa realizada por Robel en 2002.

Otro de los motivos fundamentales para la elección de esta serie es que es un viaje en el tiempo el que da origen al universo que crea Torres. El autor, además, tras la desaparición de los bolsilibros, ha editado nuevas y extensas novelas que como *La Trilogía de las Islas* (1989) que está considerada como una de las grandes obras de la ciencia ficción española.

Con la ciencia ficción “popularizada” aunque denostada, en los años 70 y 80 autores consagrados, como Torcuato Luca de Tena, o reconocidos con el premio Nadal,

como Ramón Sánchez Zaragoza, o superventas, como Juan José Benítez, consiguieron que las grandes editoriales generalistas publicaran obras de ciencia ficción.

El **Capítulo 5** lo abrimos con otra excepción, la de Juan García Atienza que con *Los viajeros de las gafas azules* y *Los alegres rayos del sol* (ambas en un mismo volumen de Nebulae publicado en 1967) ofrece dos historias sobre viajes temporales con ritmo y temática típicamente anglosajona, pero desarrolladas en España con personajes españoles. Dos novelas que hacían presagiar un gran futuro al autor que por desgracia para los aficionados abandonó el género. Además, *Nebulae* de alguna manera se puede considerar el estadio intermedio entre los bolsilibros de quiosco y novelas de librería.

Por su parte, Juan Ramón Zaragoza fue el primer escritor —médico de profesión— que consiguió un premio²⁰ de la importancia del Nadal (el decano de las letras españolas) con una novela de ciencia ficción en la que el viaje en el tiempo hace posible su argumento. En la novela *Concerto grosso* (1981) el escritor, recientemente fallecido, empleo una “estructura musical” en la que sus personajes protagonistas se mueven entre el pasado y el futuro.

Los hijos de la lluvia a. C. (1985) de Torcuato Luca de Tena es un intento fallido de novelar e interpretar la historia de la humanidad antes de Cristo en primera persona. Para conseguirlo, su protagonista, tras un accidente e intervención quirúrgica, es capaz de recordar todas sus vidas pasadas. De nuevo la transmigración de las almas se convierte en instrumento narrativo para concebir personajes prehistóricos (estos imaginados) e históricos o supuestamente históricos. Destaca la solvencia literaria del que fuera miembro de la Real Academia Española, pero el resultado final queda desdibujado por un exceso de “vidas pasadas” y datos históricos.

La obra central del capítulo 5 es la única novela española de ciencia ficción que ha vendido millones de ejemplares; un auténtico “fenómeno editorial” de esos que se producen cada cierto tiempo... *Caballo de Troya* (1984) de Juan José Benítez causó furor en su día. La novela contiene todos los ingredientes de un *best seller*: un diario que no “debe salir a la luz” y que se convierte en legado y testimonio de un proyecto secreto —un viaje en el tiempo— cargado de aventuras, conspiraciones internacionales, tecnología avanzadísima y, sobre todo, un coprotagonista que termina siendo el

²⁰ Jesús Torbado con *En el día de hoy* obtuvo el premio Planeta en 1976. La novela la analizamos en el capítulo 6, dedicado a las ucronías. También queremos destacar que en ese momento casi nadie interpretó la obra como una novela de ciencia ficción. Cronológicamente, su inclusión en el citado capítulo es otra de las excepciones que nos hemos permitido para dar mayor coherencia a esta tesis.

verdadero protagonista: Jesús de Nazaret. Benítez reescribe la historia sagrada humanizando al personaje más importante de la historiografía y acercándolo a los hombres y mujeres del siglo XX; hace de *Caballo de Troya* el mejor ejemplo español de pseudociencia y pseudohistoria.

Los dos principales problemas de la obra en realidad lo son de su autor. El primero es que la novela está inspirada y, en parte, plagada de otro texto. A pesar de las prolijas notas al pie citando fuentes no cita la principal, *El libro de Urantia* (1955). El segundo es que el autor se niega a reconocer la obra como una novela y asegura que se basa en una documentación secreta, pero real, a la que él ha tenido acceso. Un documentación sobre cuya extensión se va desdiciendo en cada nueva entrega hasta que se convierte en serie y finaliza en 2012 con la novena obra.

El **Capítulo 6** está dedicado a la ucronía, también conocida como historia alternativa o contrafactual; en la que suele destacar la carga política. Ofrecemos una primera aproximación a este subgénero de la ciencia ficción con dos obras y dos autores muy diferentes *La conjura contra América* (2004) y *El hombre en el castillo* (1962) de Philip Roth y Philip K. Dick respectivamente. Asimismo, recogemos la primera ucronía española —un relato de Nilo María Fabra—, y referencias a las narraciones contrafactuales más significativas internacionales y nacionales. Destacamos la novela de Eduardo Vaquerizo *Danza de tinieblas* (2005) una suerte de espejo invertido de *Pavana* (1968) de Keith Roberts. Vaquerizo nos ofrece la “cronología ucrónica” de su novela y de los relatos que giran a su alrededor lo que nos permite entender y visualizar la base necesaria para desarrollar un proceso creativo de este tipo.

Consideramos interesante el análisis comparativo que realizamos con tres ucronías relacionadas con la Guerra Civil. Los autores, Jesús Torbado, Fernando Díaz-Plaja y Fernando Vizcaíno Casas, parten de la misma premisa: los republicanos vencen en la contienda fratricida, y cada uno ofrece su visión de cómo habría sido la España resultante.

Por último, nos centramos en la ucronías provocadas por la intervención de viajeros temporales y sus ramificaciones narrativas con la posibilidad de viajar horizontal y verticalmente entre universos paralelos.

La novela *Fuego sobre San Juan* (1988) obra de Pedro García Bilbao y Javier Sánchez Reyes, mención especial del premio UPC de novela corta de ese año, destaca por las referencias históricas reales, los amplios conocimientos de las estrategias

militares que se emplearon en la Guerra de Cuba y su conexión con un presente alternativo ejemplo de socialismo utópico. Los desplazamientos entre universos son otro punto a su favor.

Cerramos con otra excepción fechada en 2007, *Alejandro Magno y las águilas de Roma* de Javier Negrete. Se trata de una ucronía ajena a la historia española que destaca tanto por su calidad literaria como por su base histórica. Una, en apariencia, novela histórica que no es tal pues parte de una premisa falsa: Alejandro Magno no murió a los 33 años y se enfrentó al incipiente Imperio Romano.

En el **Capítulo 7** y último de la tesis cerramos el círculo que abrimos en 1887 con *El anacronópete*. El viaje en el tiempo en la ciencia ficción comienza a finales del siglo XIX y Félix J. Palma con *El mapa del tiempo* (2008) regresa a ese momento, construye una novela de corte victoriano y hace a H.G. Wells protagonizar su particular viaje en el tiempo.

El mapa del tiempo es, en definitiva, la culminación a un sinfín de lecturas, cómics y películas cuyo resultado se convierte en la novela más completa y de mayor calidad de la ciencia ficción española relacionada con el viaje a través del tiempo.

En el capítulo 7 también hacemos mención a una serie de autores que no se adscriben al género o a un solo género, son escritores que hemos denominado “degenerados”, hiperbolizando la idea expresada por Ismael Martínez Biurrun, y que no escriben ciencia ficción sino que, como apunta Rodrigo Fresán, escriben con ciencia ficción y la emplean como instrumento narrativo tangencial.

Palma forma parte de una nueva generación de escritores profesionales que han nacido y crecido con la ciencia ficción presente y ampliamente divulgada, sobre todo por el gran número de películas de género que han dado pie a un imaginario popular hoy presente hasta en los dibujos animados destinados al público infantil. De ahí, que también hayamos elegido una serie de títulos cinematográficos que consideramos han influido en la popularización y globalización de la ciencia ficción y su iconografía en todos los ámbitos y entre todo tipo de público. Todos ellos, de una u otra manera, son el ejemplo de la evolución y la madurez del subgénero en nuestro país.

La tesis la completamos con un Anexo en soporte digital en el que recogemos las 20 entrevistas realizadas con vistas a la elaboración de este trabajo y que nos han ayudado a formar nuestra opinión y permitido plasmar una serie de referencias inéditas.

Capítulo 1: Viaje en el tiempo y ciencia ficción

Ya, caballeros, os diré la verdad:

Quien en un lugar mora siempre lo suyo puede menguar;

Mañana por la mañana, pensemos en cabalgar...

Cantar 948 del *Cantar de mio Cid*

Gracias a los poetas el lector ha viajado a los confines de la Tierra, al fondo del mar, a la más alta de las montañas, al cielo, al infierno, a países de nunca jamás. Gracias al empeño de los poetas en hollar lo desconocido el lector ha disfrutado de todo tipo de peripecias en todo tipo de paisajes. Gracias a la imaginación de los poetas el lector ha descubierto que la literatura es viaje, que la literatura es el viaje. Y la ciencia ficción²¹ ha sido el vehículo para emprender el viaje más reciente y sofisticado, el que lleva más lejos y más cerca que ningún otro, y el vehículo con el que se ha conseguido burlar una de las últimas fronteras: el tiempo.

El hombre es una máquina del tiempo, aunque sólo sea capaz de recorrerlo hacia delante y a 60 segundos por minuto.

Una de sus aspiraciones ha sido romper esos límites y cambiar de sentido y velocidad. La literatura ha superado las barreras físicas conocidas para viajar al futuro, al pasado o a presentes, pasados y futuros alternativos.

La literatura ha sido el gran campo de experimentación, prospección y disfrute en el que fueron planteados los primeros viajes a través del tiempo. Originalmente se realizaron gracias al sueño, al milagro o la magia, pero en el siglo XIX, por primera vez, los viajes en el tiempo se imaginaron y plantearon como posibilidades “científicas”. Los escritores comenzaron a especular con teorías y a crear artefactos mecánicos con los que

²¹ De aquí en adelante *cf.*

trasladar a sus personajes por la que Herbert George Wells popularizó como cuarta dimensión.

Como veremos más adelante, en nuestra tesis sostenemos que cualquier descubrimiento científico o tecnológico tiene en común con la literatura ingredientes como la imaginación, la fantasía y la intuición. El viaje en el tiempo no es una excepción; antes de ser imaginado por un científico, estudiado en un laboratorio y cuantificado y cualificado en infinidad de fórmulas, fue, y sigue siendo, imaginado por los poetas.

Viajando a lo que ya fue, comprendemos sin esfuerzo y contemplamos claramente, errores que, es cierto, ya no podemos ni podremos corregir. Pero al menos accedemos al premio consuelo o desconsolador castigo de saber exactamente cómo lo habríamos hecho mejor, cómo habrían cambiado para bien los resultados de haber podido alterar ciertos factores o tomar otras decisiones. De ahí que sean muchos los que, antes de hacer uso y, tal vez, volverse adictos a la poderosa droga del pasado, optan por otra droga: la del olvido. (Fresán, 2011: 22)

1.1. Sobre la *cf*

En sus orígenes, la *cf* tuvo un carácter claramente anticipatorio —es el caso de las novelas de Julio Verne— aún cuando no fuera tal el centro de su argumento sino la herramienta para exponer ideas —son los casos de Shelley, de Stevenson o de Wells—. No obstante, fue la singularidad científica o tecnológica, es decir, la electricidad como fuente de vida en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), la química para desdoblar la personalidad en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) o el viaje a través del tiempo en *La máquina del tiempo* (1895), la que captó la atención y despertó pasiones entre muchos lectores.

Shelley, Stevenson o Wells lanzaron mensajes que quedaron un tanto diluidos por el atractivo envoltorio con el que llegaron al público lector. Por primera vez²² la

²² Matizamos esta afirmación, puesto que nos referimos a obras literarias famosas y que han influido en la configuración del género. Por supuesto que la anticipación del fin de la Humanidad, por ejemplo, ya había sido tratado por la literatura. De hecho la novela de Mary Shelley, *The Last Man*, una novela apocalíptica desarrollada en el año 2026 y publicada en 1826, se inspiraba en textos previos como Mercier, *L'An 2440*, (1771), el relato de Julius von Voss *Ini. Ein Roman aus dem einundzwanzigsten Jahrhundert* (*Una novela del siglo XXI*) publicada en 1810, o el poema *Le Dernier Homme* de Jean-Baptiste Xavier de Grainville después convertido en novela *The Last Man, or Omegarum and Syderia, A Romance in Futurity*. Transl., London, 1806. 2 vols. Relatos breves de este tema no faltaban en las revistas. Mencionamos como ejemplo, T.H. Lister, "A Dialogue for the Year 2130: from the Album of a Modern Sibyl." publicado en *The Keepsake for 1830* (1829). Más datos sobre estas publicaciones pueden localizarse en Paul K. Alkon, *The Origins of Futuristic Fiction*. Athens and London: University of

literatura se sumergía en el proceso de tratar de anticipar lo que el futuro podía deparar a una persona, a un grupo o a la humanidad, sin necesidad de recurrir a lo sobrenatural o a lo onírico; pero el modo especulativo en que se proponían estas narraciones acabó predominando, y alargó su sombra para oscurecer la propia especulación.

Debemos aclarar que cuando hablamos de ‘anticipación’ nos referimos tanto a los textos en los que sus autores incluyen algún invento o situación social que con el tiempo se ha hecho realidad²³ como aquellos otros cuya premonición no se ha cumplido por su complejidad o su infantil o hasta absurda caracterización.

No obstante, la ‘literatura de anticipación’ no aglutina todas las características del género; en realidad, ninguna denominación puede hacer algo así. Por una parte la literatura prospectiva puede ser calificada como subgénero de la *cf*. Por otra, puede decirse que la literatura especulativa, en su sentido de teorización y reflexión, sobrepasa el género, ya que cualquier obra de ficción y hasta de no ficción puede presentar matices especulativos.

Todas las denominaciones pueden ser válidas o no, según el caso, y nosotros las emplearemos en esta tesis, pero siempre bajo el paraguas de la designación más popular y extendida, la de ‘ciencia ficción’, durante mucho tiempo juzgada como la incorrecta traducción de la anglosajona *science fiction*; cuyo significado literal sería “ficción científica”. El uso y costumbre ha obviado esa literalidad y a día de hoy *science fiction* (*si-fi* o *sf*) en castellano es ciencia ficción (*cf*).

No es nuestra intención, ni el objeto de este trabajo, encontrar la denominación más adecuada. Tan sólo trataremos de utilizar el rótulo que juzguemos más operativo desde el punto de vista instrumental. Consideramos que ‘ciencia ficción’ es un rótulo – ya sea con guión o sin él— aceptado e inteligible para la gran mayoría de la crítica y con el que nos sentimos más cómodos a la hora de trabajar sobre novelas adscritas al género. De hecho es el término más utilizado por los lectores y libreros.

Como apunta Yolanda Molina-Gavilán:

Georgia Press, 1987 y David Seed, *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and Its Precursors*, Syracuse Up, 1995.

²³ Julio Verne imaginó el submarino en 1870 en *20.000 leguas de viaje submarino*, Wells los rayos láser en 1898 en *La guerra de los mundos*, Alexander Baliaev los transplantes de órganos en 1925 en *La cabeza del profesor Dowell*, Aldous Huxley los centros de incubación y úteros artificiales en 1932 en *Un mundo feliz*, Arthur C. Clarke los satélites en 1945 en el artículo “Extra-terrestrial relays” publicado en la revista *Wireless World*, Ursula K. Leguin hizo un estudio psicológico de los clones en 1969 en *Nueve vidas* y Kate Wilhelm trató la reproducción clónica en 1976 en *Donde solían cantar los dulces pájaros*, William Gibson previó el ciberespacio y la realidad virtual en 1984 en *Neuromante*...

Cuando la producción norteamericana de los años 50 comenzó a ser conocida en los países de habla española, se presentó el problema de la nomenclatura. Se intentó “fantaciencia”, siguiendo el modelo italiano, también “ficción científica”, para por fin adoptar “ciencia ficción”, a imitación del francés y, según Pablo Capanna, por obra de las ediciones argentinas de *Minotauro* (*El Mundo* 11). Este término, que en español ha obligado a la palabra “ciencia” a convertirse de adjetivo en sustantivo, se ha impuesto por razones históricas y muy a menudo se conoce simplemente bajo las siglas *cf* (o *cf*). (Molina-Gavilán: 2002, 43)

Por otra parte, e independientemente de la datación del origen de la *cf* como género, es necesario recordar que sus raíces descansan sobre la literatura fantástica y maravillosa, pero que la *cf* difiere de ambas por su proposición de explicaciones racionales, o tratadas como tales, aunque también, como la literatura fantástica y maravillosa, traslade a sus protagonistas a situaciones o a mundos o a espacios inexistentes.

Como todo género nuevo la *cf* parte de moldes anteriores y, sin duda, su antecedente más obvio es la literatura fantástica. David Roas en la introducción a su compilación publicada en Arco Libros, *Teorías de lo fantástico*, asegura que: “El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (Roas, 2001: 8). En el caso del relato de ciencia ficción, el lector se enfrenta a un mundo que no existe, pero que podría existir en un futuro o hasta en un universo alternativo. Pero, ¿ante qué situación pone al lector? Extrapolando las palabras de Roas, si bien es cierto, que muchas novelas de *cf* sumergen al lector en la pura evasión, otras lo introducen en un mundo que hace perder la seguridad en el futuro más inmediato para advertir sobre los derroteros por los que está aventurándose la Humanidad.

También, y al igual que el fantasma de la literatura fantástica, la *cf* sobrepasa el tiempo. Mientras el condenado por toda la eternidad atraviesa paredes desafiando todas las leyes físicas, los viajeros en el tiempo, que poseen esa misma cualidad o “característica transgresora”, se desplazan por una dimensión diferente para trasladarse a épocas pasadas o futuras; por ello, de algún modo, también se les podría considerar eternos²⁴ y ubicuos. Tanto “el fantasma, como el vampiro, como el ser creado por

²⁴ Algo similar plantea José Cuervo Álvarez en su novela *Hacia el teorema del punto fijo* editada por Espiral Ciencia Ficción 2004 e Isaac Asimov en *El fin de la eternidad* (1955) cuando denomina “eternos”

Víctor Frankenstein reflejan el deseo humano de la inmortalidad” (Roas, 2001: 9), algo que igualmente puede aplicarse a los viajeros del tiempo.

Roas data el nacimiento de la literatura fantástica a mediados del siglo XVIII:

(...) cuando se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural sobre el que descansa el efecto de lo fantástico, puesto que, hasta ese momento, lo sobrenatural pertenecía, hablando en términos generales, al horizonte de expectativas del lector. (Roas, 2001: 21)

Y asegura:

Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad. (*ibid*)

Paradójicamente, gracias al cientifismo la razón alimentó una nueva interpretación de la realidad. Los avances científicos y tecnológicos fueron por vez primera en la Historia patentes y asimilables en el período de duración de una vida humana y esa percepción de progreso permitió al hombre plantearse nuevas hipótesis de cambios y descubrimientos que en siglos anteriores sólo podían atribuirse a los milagros, la magia o la ensoñación y no a la especulación científica, tecnológica, social... Los científicos se ciñeron al empirismo, pero también utilizaron su razón e ingenio para imaginar nuevos mundos y situaciones, en teoría y *a priori*, posibles. Los escritores, a su vez, ya estaban sirviéndose de las innovaciones científicas y tecnológicas para buscar una salida argumental más allá de lo sobrenatural o lo onírico.

Por su parte, los autores románticos

(...) sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento del que disponía el hombre para captar la realidad. La intuición, la imaginación eran otros medios válidos para hacerlo. (Roas, 2001: 22).

Esa misma intuición e imaginación contribuyó a la deriva del texto literario hacia soluciones fantásticas o fantacientíficas.

a los viajeros en el tiempo que tienen que evitar ser vistos a toda costa por los “mortales” para no causar temor.

Llegados a este punto debemos señalar que son muchos los autores y lectores de *cf* que hacen compatible este gusto con la devoción por la literatura fantástica y romántica. Tal vez el motivo sea que ambos géneros comparten muchos ingredientes básicos. La gran diferencia entre ambos géneros es que la *cf* aprovecha en gran medida las conquistas de la ciencia como punto de partida o de llegada en nuevos escenarios.

De todos modos, lo fantástico y lo maravilloso no pueden circunscribirse sólo al periodo romántico, pues también tuvieron su lugar durante el Realismo. No obstante, será con el Modernismo cuando la transición de lo fantástico a lo fantacientífico se haga completamente reconocible.

El realista Gustave Flaubert en su última e inacabada obra *Bouvard et Pécuchet* (1881) ofrece una muestra del entusiasmo modernista en clave irónica. Los protagonistas de esta atípica novela ven las cosas de muy diferente manera. Pécuchet es pesimista mientras que Bouvard ve el futuro de la Humanidad de color de rosa:

El hombre moderno progresa.

Europa será regenerada por Asia. Siendo ley de la historia que la civilización vaya de Oriente a Occidente —papel de la China—, al fin las dos humanidades se fundirán.

Invenções futuras: maneras de viajar. Globo. Naves submarinas con vidrios, en una calma constante, pues el mar sólo está agitado en la superficie. Se verán pasar los peces y los paisajes del fondo del océano. Animales domesticados. Cultivos de todas clases.

Porvenir de la literatura (contrapartida de la literatura industrial). Ciencias futuras. Regular la fuerza magnética.

París se convertirá en un jardín de invierno; frutales en espaldera a lo largo de los bulevares. El Sena filtrado y caliente, abundancia de piedras preciosas falsas, profusión de dorados, iluminación de las casas; la luz se almacenará, pues hay cuerpos que tienen esta propiedad, como el azúcar, la carne de ciertos moluscos, el fósforo de Bolonia. Será obligatorio enlucir las paredes con sustancia fosforescente y su irradiación iluminará las calles.

Desaparición del mal por desaparición de la pobreza. La filosofía será una religión.

Comunión de todos los pueblos. Fiestas públicas.

El hombre viajará a los astros y, cuando la Tierra esté gastada, la Humanidad se desplazará a las estrellas. (Flaubert, 1993: 275-276)

Una declaración de intenciones de todo lo que se suponía iba a acarrear el progreso, especulación que pudo alimentar la imaginación de los primeros escritores de *cf*. Por desgracia, a no muy tardar, la realidad, en este caso en forma de dos guerras mundiales, fue la encargada de, en cierta medida, dar la razón al pesimista Pécuchet. Un

Pécuchet que identificamos con el hombre de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. En la actualidad, algunos ámbitos científicos muestran el desarrollo de ese avance ilimitado que el Modernismo vaticinaba, como es el campo de las telecomunicaciones: pocos autores de *cf* podrían haber imaginado un mundo interconectado a través de comunicadores personales al alcance de cualquier ciudadano, capaces de emitir y recibir datos de audio e imagen en tiempo real. Y a la inversa, tras el auge propiciado por la llegada del hombre a la Luna, en 1969, la carrera espacial parece haberse ralentizado de suerte que, hoy en día, se antoja difícil imaginar nuevos hitos en la conquista del universo a excepción de los que se están consiguiendo con naves no tripuladas. Un halo de decepción rodea la tan ansiada expansión humana por los confines del universo. En cuanto al humanitarismo, también el avance parece estancado, ni se ha erradicado la pobreza ni se ha exterminado el mal; la religión, lejos de convertirse en la filosofía que auguraban los intelectuales positivos, se ha convertido para algunos sectores sociales en un fanatismo, llegando en algunos casos a rebrotar con tintes fundamentalistas que atentan contra la dignidad del ser humano, como sucede con las mujeres o los homosexuales en el mundo islámico.

El siglo XX, ese siglo que el científicismo decimonónico suponía el momento de la transformación y posibilidad radicales, ha concluido en la tumba del Modernismo y del Postmodernismo. En cualquier caso es innegable el avance espectacular de la ciencia en este tiempo, en especial, en los inicios de la centuria, la ciencia física. No obstante, la ciencia, en particular la física, siguen ocupando el primer plano científico. Todavía hoy los físicos se afanan en desarrollar y explicar e intentar unificar los estudios y las teorías de Albert Einstein o Max Planck.

Hasta la llegada del siglo XX era impensable que la figura de un científico como Einstein —se comprendan mejor o peor sus descubrimientos— llegase a arraigar tan profundamente en el imaginario colectivo y que acabara siendo para muchos un ídolo de la cultura popular. El rostro deslenguado de Einstein nos contempla irónico desde todo tipo de productos: camisetas, pósters, chapas, pintadas, piezas musicales. Como ejemplo, baste citar la letra de la canción *¿Qué fue del siglo XX?* grabada por la banda granadina de rock *091*, en 1989, en su cuarto larga duración (*long play*) bajo el título "Doce canciones sin piedad". El tema —uno de los más populares de su discografía— se construye como un poético e icónico repaso al citado siglo y recoge, por ejemplo, la llegada del hombre a la Luna y, lo que es aún más llamativo, la formulación de la relatividad especial obra de Albert Einstein.

¿Qué fue de King Kong, de los psicoanalistas y el jazz?
¿Qué fue del siglo XX?
¿Qué fue del Dadá, del Big Bang y del "no pasarán"?
Ya se han quedado atrás.

Guitarras eléctricas y LSD. Uniformes fascistas y Juan XXIII.
La Beatlemania, la foto del Che.

Un Rolls, un Picasso, un misil nuclear. Los duros de Franco, los hermanos Marx. El libro de Mao. ¿Recuerdas Vietnam?
El hombre en la Luna y el Apartheid. Obreros en lucha y el gran Elmore James. La caza de brujas, la sota y el rey.

Sé que "e" es igual a "m" "c" al cuadrado²⁵.

Sé que Minnie es la novia de Micky Mouse.

Sé que tú, sé que yo, estamos desesperados.

Ou, yeeeh...

(Letra y música: José Ignacio Lapido)

No obstante y a pesar de la imbricación popularizada por la *cf* de dos áreas del saber tan dispares como la física y la literatura y, por ende, todo lo aportado por la *cf* a la literatura y al modo de entender la sociedad actual —algo que pretendemos poner de manifiesto con esta tesis—, una de las dificultades a las que ha tenido que enfrentarse y se enfrenta la *cf* es la falta de reconocimiento como género literario canónico²⁶.

Para ilustrar esta hipótesis basta decir que la mayoría de las obras de género, reconocidas como modélicas o clásicas por los lectores y críticos más exigentes, son inmediatamente apartadas del estante de las novelas de ficción científica. Novelas como *Un mundo feliz* (*Brave new world!*, 1932) de Aldous Huxley, *Forastero en tierra extraña* (*Stranger in a strange land*, 1961) de Robert A. Heinlein, *1984* (1949) de George Orwell, *La soledad de la máquina* (2004) de Domingo Santos, *Crónicas marcianas* (*The martian chronicles*, 1950) de Ray Bradbury, *2001 Una odisea del espacio* (*2001 A space odyssey*, 1968) de Athur C. Clarke, *Solaris* (1972) de Stanislav Lem, *El planeta de los simios* (*Le planète des singes*, 1963) de Pierre Boulle, *El fin de*

²⁵ $E=mc^2$ es la ecuación imagen de la formulación de la teoría de la relatividad de Albert Einstein.

²⁶ En *Los géneros literarios: Sistema e historia* (Madrid, Cátedra, 1999), Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo traen a colación en el análisis de los orígenes de la novela la tipología de subgéneros realizada por Carlos García Gual, en la que aparece, en primer lugar, la novela de viajes fabulosos (ed. 2006: 179). A nuestro juicio este tipo entronca con los viajes imaginarios y éstos con la *cf*. También, en grupo aparte y como un tipo de novela encuadran la *cf* junto a otras como la novela del oeste (2006: 195).

la eternidad (*The end of the eternity*, 1955) de Isaac Asimov y un larguísimo etcétera, son obras que cuando les es reconocida su calidad pierden su consideración de novelas de *cf* y se contemplan desde otras perspectivas cuando en realidad —y pese a su “indudable calidad”— son *cf* pura.

Con el tiempo no se ha avanzado mucho en este aspecto. El miedo “quasi secular” de las editoriales generalistas a publicar una novela de *cf* les lleva a hacerlo empleando en su presentación toda clase de eufemismos con tal de no mentar el género.

En el mes de marzo de 2011, la periodista y escritora Rosa Montero publicó en la editorial Seix Barral *Lágrimas en la lluvia*. Según reza en la sinopsis de la obra:

Estados Unidos de la Tierra, Madrid, 2109. Aumenta el número de muertes de replicantes que enloquecen de repente. La detective Bruna Husky es contratada para descubrir qué hay detrás de esta locura colectiva en un entorno social cada vez más inestable. Mientras, una mano anónima transforma el archivo central de documentación de la Tierra para modificar la Historia de la humanidad. (Montero, 2011: contraportada)

No hay duda al respecto y la autora ha sido la primera en afirmarlo en diferentes foros: su novela es una novela de *cf*; género en el que Montero ya dejó su firma con *Temblor* (1990). En este caso, el título *Lágrimas en la lluvia* es un claro homenaje a una de las escenas finales de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), a su vez basada en el relato *Sueñan los androides con ovejas eléctricas* (1968), obra de uno de los íconos de la *cf* mundial Philip K. Dick.

Es más, en su narración Montero refiere la historia de los *homolabs*, hombres y mujeres creados para servir a la humanidad en situaciones complejas o de riesgo, gracias a la ingeniería genéticamente. Con el tiempo, los *homolabs* como popularmente se les conocía —legislativamente eran *tecnohumanos*— sufrieron la vulgarización de su especie convirtiéndose en replicantes o, simplemente, *reps* en referencia a una vieja película, a esa vieja película, de finales del siglo XX.

La autora plantea una novela de corte policiaco en un universo de ciencia ficción puro y clásico. Hay planetas artificiales con estados totalitarios —casi experimentales— orbitando una Tierra que ha sufrido guerras contra “robots” —los propios replicantes— y se ha logrado contactar con un par de razas alienígenas gracias a la teleportación. Existen sofisticadas drogas de diseño e implantes de memoria para olvidar o recuperar pasados, o para crear pasados a medida; existen mascotas extraterrestres y clases sociales estratificadas, los que en más trade descubriremos como *habentes*, —que se

pueden permitir pagar un aire puro— y *carentes* —los que viven en zonas contaminadas y no pueden permitirse cirugías que disimulen el paso del tiempo en su apariencia—.

Montero toca casi todos los palos de la *cf* popular y utiliza y hasta homenaja el género como instrumento para plantear una especulación sobre una sociedad tecnificada.

Eso sí, y éste es el objeto de nuestro comentario, al final de la mencionada sinopsis de la contraportada, preparada por la editorial, nos encontramos con el siguiente párrafo:

Una novela de supervivencia, sobre la moral política y la ética individual, sobre el amor y la necesidad del otro, sobre la memoria y la identidad. Rosa Montero narra una historia en un futuro imaginario, coherente y poderoso, y lo hace con pasión, acción vertiginosa y humor, herramienta esencial para comprender el mundo. (*ibid*)²⁷

Lo expuesto es acertado y responde a lo que la novela ofrece, pero, como de costumbre, la contraportada no es más que un gran circunloquio para evitar emplear la denominación de un género —el que tratamos en esta tesis— con nombre propio: CIENCIA FICCIÓN.

Un género maldito en nuestro país por su supuesta escasa rentabilidad y calidad. Supuesta, pues jamás una editorial generalista ha realizado un gran lanzamiento de una obra de un autor o autora española bajo el sello de novela de *cf*. Supuesta, pues obras como la mencionada de Rosa Montero, o la multivendida y multitraducida *El mapa del tiempo* (2008), de Félix J. Palma, atesoran ventas, calidad y cantidad de entretenimiento para todos los públicos.

Esta falta de reconocimiento en el ámbito literario resulta paradójica si se extrapola al mundo audiovisual, en el que la producción y el consumo masivo de filmes, telefilmes y series de ciencia ficción de calidad —no todas, por supuesto— es una constante que cuenta, además, con inversiones multimillonarias y con textos y guiones escritos, dirigidos y protagonizados por la considerada élite del séptimo arte.

Tampoco vamos a tocar en nuestro trabajo el campo del cómic ni de los videojuegos que está colmatado por la *cf*. Simplemente, y para ilustrar, apuntamos dos ejemplos: Marvel y DC editan desde hace decenas de años cómics cuyos protagonistas

²⁷ Una reseña de la novela que desarrolla estos argumentos es la de Antonio Guerrero Aguilar, “Rosa Montero. *Lágrimas en la lluvia* desde Argentina” Clarín: Revista de nueva literatura, , Año nº 16, Nº 96, 2011, págs. 37-39

gozan de unos superpoderes producto de alguna intervención de tipo científico o tecnológico, ya sea a sabiendas o por azar. Desde el políticamente correcto Superman (DC), que se salvó de la destrucción de su planeta Kripton y en la Tierra es capaz de volar, de ver a través de los objetos sólidos —excepto del plomo—, y es, en definitiva, invulnerable —salvo si hay kriptonita de por medio— y lucha contra el mal en cualquier lugar del planeta, hasta el torturado e irónico Spiderman, un vulgar neoyorquino que obtuvo sus poderes arácnidos por la picadura de una araña radioactiva. La lista, sin abandonar estas dos editoriales, sería inabarcable: el Hombre de Hierro, el Capitán América, La Masa, Los Cuatro Fantásticos, etcétera.

Respecto a los videojuegos debemos recordar que el primero que se ideó para jugar en computadores personales fue el *tennis for two*, en 1958. El segundo, en 1962, fue el *space war* que consistía en dos naves espaciales luchando la una contra la otra. En 1971, el *space war* con la nueva denominación de *galaxy game* se convirtió en el primera máquina recreativa —la clásica “tragaperras”— de videojuegos²⁸. A partir de ese momento, las “mata marcianos”, como popularmente se las conocía no dejaron de evolucionar, pero la temática del juego se mantenía: acabar con los invasores extraterrestres. En el siglo XXI, la industria del videojuego se ha convertido en la más importante del ocio audiovisual e interactivo²⁹ y las ambientaciones espaciales y futuristas siguen copando el gusto de público y creadores.

1.2. Definiendo el género

Dada la gran cantidad de definiciones acuñadas para delimitar lo que es y no es *cf* hemos partido de las que consideramos más acertadas proponiendo un corpus del que extraer una nueva definición del género lo más completa posible. Y ha sido esa definición la que hemos aplicado para certificar la pertenencia al marco de la *cf* de las novelas analizadas en esta tesis. En la selección de este corpus de novelas no hemos seguido un orden cronológico riguroso sino que hemos tratado de aglutinarlas tanto por sus similitudes o, en algunos casos, por su antagonismo.

²⁸ Fuente: <http://infolab.stanford.edu/pub/voy/museum/pictures/display/5-GG-machine.htm> (02-09-2012)

²⁹ Fuente: <http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/el-negocio-del-videojuego-dimensiones-de-la-primer-industria-del-entretenimiento-en-europa/916/> (02-09-2012) Nos gustaría destacar la primera tesis doctoral leída en España sobre los videojuegos, *Aspectos socioculturales del ciberespacio: comunidades y videojuegos como elementos socializantes de la sociedad de la información*, UCM, 2011. La autora ha trabajado también sobre la utilización del video juego como material educativo en una original y novedosa propuesta, “El videojuego como material educativo: la odisea” *Icono14*, Vol. 4, Nº. 1, 2006.

1.2.1. Denominación y evolución del género

No es tarea fácil describir un género y Miquel Barceló, no sin cierta ironía, afirma:

Existe un común acuerdo entre los especialistas sobre la ausencia de una definición satisfactoria de lo que es la ciencia ficción. Norman Spinrad, uno de sus mejores autores y también agudo comentarista, dijo: “*Ciencia ficción es todo aquello que los editores publican bajo la etiqueta de ciencia ficción*”. Y, con mucho, esta presunta *boutade* sigue siendo la mejor caracterización del género o, por lo menos, una de las más acertadas. (Barceló, 1990: 31)

Tras la investigación para la realización de esta tesis suscribimos la definición de Spinrad. No obstante, y como también hiciera Miquel Barceló en *Ciencia ficción. Guía de lectura* (1990) a continuación exponemos las que consideramos, por uno u otro motivo, más interesantes.

Según el académico y crítico Darko Suvin (1979), el origen de la *cf* se sitúa en las comunidades tecnológicas y urbanas, de ahí que los más importantes autores del género provengan de las principales naciones industriales (Estados Unidos, la extinta Unión Soviética, Gran Bretaña, Japón). Aunque, tal vez, habría sido más acertado decir que la *cf* se desarrolló y alcanzó su época dorada en estos países, pues paradójicamente Suvin omite Francia, aunque Julio Verne sea considerado como uno de los padres y principales autores de *cf* y su influencia haya sido indiscutible sobre público y escritores³⁰. Suvin, por supuesto, no hace mención a España.

Sirviéndonos de la pregunta que el doctor Antonio Gómez Ramos, profesor de la Universidad Carlos III, y experto en Filosofía de la Historia, suele hacer en su metodología docente, al explicar las concepciones históricas del tiempo para referirse a

³⁰ Angeles Ayala-Ariza, “El magisterio del novelista francés es evidente, pues sin olvidar un precedente español -la novela *Lunigráfica*, publicada por el catedrático de matemáticas Miguel Estorch bajo el pseudónimo de «Krotse» en 1855-1857-, es, precisamente, a partir de la década de los años setenta cuando comienza a aparecer una serie de novelas que guarda una estrecha vinculación con el tipo de ficción creado por Verne; las ya citadas en la antología de Santiáñez Tió (1995) y otras: *Una temporada en el más bello de los planetas* (1870-1871) de Tirso Aguinama de Vega, *Un marino del siglo XIX o Paseo científico por el océano* (1872) de Pedro de Novo y Colson, *El Doctor Juan Pérez* (1880) de Segismundo Bermejo, los relatos de Juan Ginés y Partagás *Un viaje a Cerebrópolis* (1884), *La familia de los Onkos* (1888) y *Misterios de la locura* (1890)”. En “La obra narrativa de Enrique Gapar: el *Anacronopete* (1887)”, *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio* (1º. 1996. Barcelona), *Del Romanticismo al Realismo*, Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles, Barcelona, Universitat, 1998, pp. 403-411

la situación de concretos periodos históricos, recordamos su respuesta en relación al cruce del siglo XIX al XX:

Era la hora del progreso. Había una especie de optimismo; se estaba convencido de que la Humanidad mejoraba tecnológicamente, socialmente, económicamente, incluso moralmente, y que ese proceso de mejora seguía una línea del tiempo que dejaba atrás a épocas pasadas o pueblos atrasados susceptibles de colonizar. Los comunistas esperaban la llegada del paraíso socialista y los liberales, un crecimiento infinito de la economía, del progreso tecnológico... (EAGR)

Quizá por ese motivo, y pese a las reiteradas ocasiones en que la literatura de *cf* de la segunda mitad del siglo XIX ha sido calificada como escapista, este tipo de novelas que refleja los problemas sociales de un periodo histórico determinado, lo hace, pero desde el compromiso ético, previendo, por regla general, las posibilidades negativas que ciertos adelantos podían acarrear.

Se hizo evidente, por tanto, que existía, más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos temían enfrentarse. Y la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan con los esquemas mentales al uso y por tanto no son factibles de ser racionalizados (Roas: 2001: 23).

Roas hace referencia directa a la literatura fantástica, pero el aserto puede ser aplicado a toda la *cf*. En este caso, no hay un mundo desconocido, sino, literalmente, muchos mundos desconocidos. Obviamente, en el mundo físico, aunque la *cf* también ha explorado los mundos interiores del ser humano, bien sea a través del uso de drogas, accidentes o creaciones científicas que han permitido bucear en conciencias propias y ajenas y en las utopías y distopías existencialistas.

Asimismo, y si nos atenemos a una tesis de Lovecraft recogida por Roas, la coincidencia del relato fantástico y de *cf* es absoluta: “el escenario, el tono y los acontecimientos son más importantes a la hora de comunicar lo que se pretende que los personajes y la acción misma” (*ibid*: 25). Es también una premisa indiscutible en la definición de *cf* de la que nos valdremos para nuestro trabajo.

Para definir lo fantástico, Todorov (1970: 42), apunta al instante de vacilación del lector ante el fenómeno insólito que le mueve a preguntarse si lo narrado puede ser cierto o no, real o irreal. También en la *cf* lo que se cuenta podría en teoría llegar a ser verificado, ya sea en un futuro, en una realidad alternativa o tras un descubrimiento científico. Pero en la *cf* no se produce la vacilación del lector ante lo contado sino su aceptación de un mundo posible, el universo planteado por el autor, físico, social, científico, separados todos estos adjetivos, utilizados de forma combinada, o de todos en conjunción al mismo tiempo. Como dice Franco Ferrini en su obra *¿Qué es verdaderamente la ciencia ficción?* (1971) toda historia de *cf* contiene, por lo menos, un prodigio que parece no admitir más clave que el símbolo y la alucinación. Después, mediante un singular postulado, fantástico, pero no sobrenatural, improbable e imposible, el prodigio acaba descifrándose.

Otra de las características de la *cf* es su peculiaridad en el nivel lingüístico: el autor de *cf* en muchas ocasiones inventa y manipula palabras, no sólo nombres de lugares o de artefactos, sino verbos, nuevas cualidades humanas o extraterrestres, etcétera. Como ocurre también en el texto fantástico, el discurso del narrador de *cf* para describir cosas que no existen es vago, sugerente, metafórico, analógico, de modo que el lector pueda imaginar algo completamente desconocido. Roas apunta:

Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro ámbito de referencia (...) el narrador se ve obligado a combinar de forma insólita nombres y adjetivos, para intensificar su capacidad de sugerencia (...) La literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que trata de representar lo imposible, es decir de ir más allá del lenguaje para trascender la realidad admitida (Roas, 2001: 29-30).

Por eso H.G. Wells utiliza más de una vez en *The time machine* la ficción de la insuficiencia del lenguaje para vencer la incredulidad del lector. Así, por ejemplo, el Viajero a través del Tiempo afirma:

Temo no poder transmitir las peculiares sensaciones del viaje a través del tiempo. Son extremadamente desagradables. Se experimenta un sentimiento sumamente parecido al que se tiene en las montañas rusas zigzagueantes. (Wells, 2005: 32)

Si atendemos a los postulados de Todorov cuando afirma que el efecto fantástico nace del instante de la vacilación, de la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados, podemos concluir que la *cf* sería heredera de lo fantástico, pero nunca de lo maravilloso. En el relato maravilloso todo es posible, sobran las explicaciones, mientras que en el fantástico (como en la *cf*) hay al menos un intento de justificación del hecho. Asimismo, y como apunta Roas “después de aceptar (pactar) que estamos ante un texto fantástico, éste debe ser lo más verosímil posible para alcanzar su efecto correcto sobre el lector” (Roas, 2001: 24). Cosa que también sucede con la *cf* y no con lo maravilloso.

Por último, Roas destaca que el relato maravilloso

(...) tiene siempre un final feliz (el bien se impone sobre el mal); sin embargo el relato fantástico se desarrolla en medio de un clima de miedo y su desenlace (además de poner en duda nuestra concepción de lo real) suele provocar la muerte, la locura o la condenación del protagonista. (Roas, 2001: 32)

Los relatos de *cf* no siempre se desarrollan en un clima atemorizador, pero sí pueden ofrecerse numerosos ejemplos en sus textos, desde *Frankeinstein* hasta *Alien*. Por lo demás, los desenlaces apocalípticos dan forma a un subgénero de la *cf*.

El término *science fiction*, *science-fiction* o *scienciefiction* (tampoco hay acuerdo sobre su grafía) comenzó a generalizarse hacia 1930, pero Hugo Gernsback fue el primero en emplearlo en el editorial del número 1 de *Science Wonder Stories*, revista aparecida en junio de 1929. Gernsback utilizó, concretamente el término *scientifiction* para caracterizar el tipo de narración practicada por Poe, Verne y Wells

(...) un tipo de relatos a medio camino entre la visión profética y la reflexión científica, siempre instructivos, que hablan de las posibilidades tecnológicas en el futuro y que, con el paso del tiempo, han contribuido no solo a la literatura sino también a la historia del progreso humano. (1, *Amazing Stories*, Apr 1926)

Pero si Hugo Gernsback fue el primero en utilizar el término *scientifiction*, John W. Campbell, editor de la revista *Amazing Stories*, logró la definición en los años cuarenta para todo el género literario, la *science-fiction*, entendiendo como la investigación literaria no solo de los fenómenos y los datos del presente sino también de

la previsión de teorías e hipótesis de futuro. Puede aplicarse el concepto no solo a la creación tecnológica sino también al diseño de sociedades. Este autor y estudioso del género dio a conocer en su revista a importantes escritores como Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, Theodore Sturgeon, Lester del Rey o A.E. Van Vogt.³¹

Por su parte, fue J. O. Bailey el primero en abordar este campo de estudio desde la perspectiva académica en su obra *Pilgrims through Space and Time* (1947). Bailey llegó a la conclusión de que este tipo de textos constituyen piezas de ficción científica que ponen en escena una invención imaginaria o un descubrimiento impensado en el campo de las ciencias naturales y escenifican sus consecuencias, racionalizándolas de modo científico.

Debemos destacar también la aportación de la escritora de *cf* Judith Merrill que en la década de los 50 acuñó el término de *speculative fiction* refiriéndose al desarrollo de historias cuyo objetivo era explorar, descubrir y redactar la hipótesis de los descubrimientos humanos. La noción *speculative fiction* indica que el método científico, observación, hipótesis y experimentación, es el utilizado para aproximarse a la composición de las fábulas, introduciendo elementos que cuentan con un fondo de conocimientos previos pero que constituyen una innovación en la experiencia común de la humanidad, y, consecuentemente, ponen en marcha reacciones de los seres humanos³².

Hacia 1970, David Wingrove consideró la *cf* un modo de investigación en la naturaleza humana más que un tipo de especulación científica. El escritor Brian W. Aldiss, juzgaba por ello, que *Frankenstein* de Mary Shelley podía ser considerado uno de los textos fundadores del género, pues, en su opinión, la *cf* fue alumbrada desde el seno de la novela gótica (un producto de la revolución científica de comienzos del XIX).

En cualquier caso, todas estas reflexiones sobre la *cf* acabaron despertando el interés de los académicos, especialmente en las universidades americanas, y esto impulsó el análisis de este tipo de novela y su discriminación de géneros vecinos como el relato fantástico, las fábulas posmodernistas, los *technothrillers*, la historias de utopías, anticipaciones futurísticas, la reconstrucción de mundos perdidos, o las

³¹ *Grolier Multimedia Encyclopaedia*, Grolier Electronic Publishing, 1995, CD-Rom

³² *Grolier Multimedia Encyclopaedia* *ibid.*

uconías³³. Las investigaciones se centraron entonces en las estrategias narrativas de este tipo de novela así como de su contenido ideológico.

En este sentido, Darko Suvin en 1972, definió la *cf* como un género literario que necesitaba perentoriamente de lo “nuevo”³⁴ —el *novum*—. La *cf*, opinaba este autor, es un género literario que precisa simultáneamente del efecto de familiaridad y extrañeza para que el lector pueda, alternativamente, moverse en lo conocido y aspirar a un marco inédito en su experiencia. El conocimiento del mundo en que se mueven los personajes de la *cf* requiere la racionalización del lector, pero al mismo tiempo la famosa *Verfremdungseffekt* de Brecht: es decir, la representación que hace extraño lo familiar, la distancia. Suvin pone gran empeño en sugerir que la *cf* debe, necesariamente, suscitar la impresión de lo Nuevo, de lo diverso al mundo empírico conocido por el lector.

Pero la presencia de lo Nuevo no parece suficiente para definir la *cf*, ya que caracteriza, de modo general, todo lo fantástico. Por eso Peter Nicholls³⁵ (coeditor con John Clute de la *The Encyclopedia of Science Fiction* en 1979) señaló que la *cf* se diferencia de lo fantástico en que este género no es susceptible de una explicación natural o cognitiva ya que su esencia radica en lo sobrenatural, esencia de lo fantástico. Con relación a lo extraño, añade John Clute, es necesario decir que en muchas ocasiones lo familiar (aunque nuevo, y extraño, por tanto) se encuentra ausente de la *cf*, es decir, la *cf* es lo contrario de lo extraño. Con estas precisiones estos autores se oponen a la visión del *novum* de Suvin y cabe añadir que es lógico encontrarse con tal pluralidad de definiciones puesto que la *cf* conlleva textos muy diversos según las épocas³⁶. De ahí, precisamente, la dificultad de enumerar sus características de género.

Alvin Toffler en su obra, *Future Shock* (1970), asegura que las potencialidades de desarrollo del género están precisamente en esto, en la creación de mundos alternativos. Y en 1987, Kim Stanley Robinson llega a decir en su revista *Foundation: The Review of Science Fiction* que la *cf* es un tipo de literatura histórica porque siempre guarda relación con el momento en que se escribe³⁷.

³³ Como veremos en el Capítulo 6 de esta tesis, nosotros consideramos la uconía un subgénero de la *cf*.

³⁴ *Grolier Multimedia Encyclopaedia*, *ibid*.

³⁵ Autor de *Science Fiction at Large* (1976; reimpresa en 1978 bajo el título *Explorations of the Marvellous*); el volumen de ensayos titulado *The Science in Science Fiction* (1983) editado con David Langford and Brian M. Stableford, con motivo del Symposium celebrado en 1975.

³⁶ *Grolier Multimedia Encyclopaedia*, *ibid*.

³⁷ Que la *cf* tiene que ver con el estado de los conocimientos científicos en cada época lo prueba el hecho de que cuando se publica *Xipéhuz*, por G. Rosny (1887) y *La Guerra de los mundos* (1897) de H.G. Wells, el argumento toma como motivo los descubrimientos recientes sobre Marte; o también *La isla del Dr. Moreau* (1907) de Wells se apoya en los progresos de la cirugía. Del mismo modo los experimentos con electricidad galvánica inspiran el *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) y la boga del darwinismo se

En el prólogo a su recopilación de 1981 titulada *Lo mejor de la ciencia ficción del siglo XIX*, Isaac Asimov, el autor más conocido de *cf* y que también ha jugado un gran papel como divulgador científico, hace un recorrido histórico-literario (Asimov, 1981: 7-10) basándose en posibles definiciones del género. En su opinión la recuperación de la historia textual del género tiene que ver con el complejo de inferioridad con que se han afrontado estos estudios desde el ámbito académico. Así, por ejemplo, el deseo de prestigiar el género hace que la crítica académica, para tranquilizar prejuicios eruditos antes de afrontar textos tradicionalmente incluidos en la “subliteratura”, haga remontar sus orígenes hasta el precedente de los poemas de *Gilgamesh*, los cantos de *La Iliada* y *La Odisea*, la narración de las *Historias Verdaderas* de Luciano o su *Icaromenipo*. Si se considera la *cf* la rama de la literatura que trata de lo imaginativo y lo no familiar, asegura Asimov, la *Odisea* de Homero es no sólo la primera, sino la obra de más éxito de toda la *cf* jamás escrita. Obviamente, no puede decirse que Asimov intente justificarse de un prejuicio del estilo. Pero en el recorrido por las obras que suman lo imaginativo y lo no familiar, que se han empezado a aceptar como *cienciaficcionalistas*, efectivamente, los textos de Luciano se convierten en objeto de disputa acerca de su pertenencia o no al género. En su enciclopedia de viajes extraordinarios Versins (1972) introduce a Luciano; pero Brian Aldiss lo excluye de su *Billion year tree* (1972). Muchos autores sí coinciden al señalar esta obra como claro precedente de la literatura de *cf*, algo que, como Asimov, en definitiva, no compartimos.

Tanto en las *Historias Verdaderas* como en el *Icaromenipo* lo que se narra es una viaje a la Luna, algo no conjeturable en la época del escritor desde ningún supuesto racional, de manera que no pueden comprenderse estos textos como ficciones o supuestos científicos. Menipo viaja a la Luna en busca de la sabiduría que no puede encontrar en la tierra, porque en la Luna viven los dioses, es decir, su viaje es simplemente un artificio retórico para poder discurrir sobre la sociedad. Más aún, el propio autor asegura que su relato lo constituye un tejido de gruesas mentiras, es decir, una ficción lúdica que servirá de vehículo a la reflexión.

expresa en *Vril. La raza venidera* (1871) de Bulwer-Lytton, los viajes interplanetarios comienzan a imaginarse en la época de Julio Verne; Edgar Allan Poe inventa el tema de las ruinas del futuro (las de Nueva York) en *Mellonta Tauta* (1849); Mark Twain se ocupa de un viaje temporal en *Un yanqui en la corte del rey Arturo* (1889); Jack London dibuja el futuro en *El talón de Hierro* (1907); y Edgar Rice Burroughs publica en 1917 *La conquista de Marte*.

En cambio, no ocurre lo mismo con otro viaje a la Luna, el referido por Cyrano de Bergerac, en la *Histoire comique contenant les États et Empires de la Lune* (1657) uno de los primeros textos en los que puede verse que la ficción narrativa da pie a la experimentación imaginativa a partir de la hipótesis científica, pues, de hecho supone, como Galileo, que la tierra se mueve; aunque el primer texto que apoya la hipótesis es el *Sueño* de Kepler. Como explica Roger Bozzetto, si se compara el viaje a luna de las *Historias Verdaderas* con el de Cyrano se advierte una progresión de la razón científica: en el primero Luciano se contenta con decir que un golpe de viento eleva hasta las estrellas su barco mientras que en el segundo Cyrano sugiere ya un viaje orbital³⁸. Se apoya sobre unos conocimientos los cuales extrapola al marco del relato, por los cuales explora las nuevas posibilidades que le ofrece el pensamiento emergente del saber científico³⁹.

De manera que, podría decirse, la *cf* nace del encuentro entre lo imaginativo puro y los avances del pensamiento científico.

Aunque ya el *Sommium* de Johannes Kepler, publicado en 1634, responde a una visión de la *cf* como la rama de la literatura que trata de las cosas imaginativas y no familiares pero intenta, pese a todo, ser realista y reflejar el universo tal y cual es. En

³⁸ La curiosidad por el viaje aéreo, y más concretamente el viaje a la Luna o a Marte ha cosechado abundantes textos. La comedia de Aphra Benh, *Emperor of the Moon* (1687) pinta al sabio Baliardo, filósofo Napolitano, persuadido de la existencia de un mundo lunar tan civilizado como el planeta Tierra. En 1703, David Russen publica *Iter Lunare, or A Voyage to the Moon* (1703) a partir del texto cómico de Cyrano de Bergerac, especulando también sobre los medios de transporte. Daniel Defoe escribe *Memoirs of Sundry Translations from the World of the Moon Translated from the Lunar languages* como ejemplo de viaje exótico (en 1717) antes de la publicación del *Robinson*. Una exposición clásica es la de Marjorie Hope Nicolson, *Voyages to The Moon* (New York 1948. En castellano con la tesis defendida en la universidad de Granada por Alfonso Alcalde “El tópico del hombre en la luna en las literaturas cultas y populares” (2002), publicada como *El hombre en la luna en la literatura universal*, que incluye un extenso catálogo de títulos y la posterior recopilación de Carlos García Gual *Viajes a la luna. De la fantasía a la ciencia-ficción*. Ediciones Luis Revenga, 2005. Sobre el planeta Marte es posible mencionar el texto de Henri de Parville, *Un habitant de la planète Mars* (1865), que refiere la aparición en la tierra de un monolito que contiene una momia marciana; Percy Gregg, *Across the Zodiac (a spaceship powered by "apergy" travelsthrough the solar system, including an inhabited Mars*, en que los astronautas descubren en el planeta Marte canales, vegetación, etcétera; Guy de Maupassant escribió en 1887 un cuento titulado *L'Homme de Mars* inspirado en el ensayo de Camille Flammarion (*Les Terres du Ciel*, 1884 que incluye la descripción de Marte). En el relato corto de C. Paulon *Un Message de la Planète Mars* un sabio trata de comunicarse con Marte por medios físicos, mientras que Maurice Montégut (1899) lo intenta por procedimientos telepáticos en *Autre Planète*. En 1901, Wilfrid de Fonvielle describe el planeta Marte como una sociedad muy avanzada. El mismo año, el *Viaje a Marte* (1901) de Alexander Afanasev, precede la historia de la utopía comunista, más perfilada por Alexander Bogdanov en *Estrella roja* (1908). Estos son solo algunos de los muchos ejemplos que podrían anotarse. Varios de estos textos los recoge Carlos García Gual, *Viajes a la luna: de la fantasía a la ciencia-ficción*, Madrid: ELR, 2005.

³⁹ La ciencia ficción“s'appuie sur un savoir qu'elle extrapole dans le cadre de récits, exploratoires de nouvelles possibilités offertes par l'émergence d'une pensée qui prend en compte le savoir scientifique” (Roger Bozzetto, 2003, “Les hommes et les machines: extrapolations et transgressions”, <http://www.quarante-deux.org/>)

este texto el protagonista también llega a la Luna llevado por los espíritus y descubre una variopinta fauna. Pero la diferencia con la *Historia* de Luciano está en que “Kepler da a la Luna un día de dos semanas y una noche también de dos semanas, lo cual es astronómicamente un hecho. Ésa fue la primera intrusión de la auténtica observación en lo que de otro modo hubiera sido una simple obra de fantasía” (Asimov, 1986: 8). Pero las aventuras del personaje de Kepler en la Luna no requieren ni ciencia ni tecnología y “la auténtica *ciencia ficción* trata de la ciencia humana, con el constante avance del conocimiento y la constante habilidad de los seres humanos para conseguir comprender mejor el universo e incluso alterar algunas partes de él, mediante su ingenio para su propio confort y seguridad” (*ibid*).

Esta última aseveración de Asimov hace de la *cf* un fenómeno moderno. Los avances de la humanidad han sido lentos, tan lentos que la vida de una persona podía transcurrir sin que se produjese ningún adelanto tecnológico que influyera en su devenir por este mundo. En el siglo XVII se produce la transición hacia la ciencia moderna. Los avances se aceleraron de manera exponencial en el XVIII, XIX y, sobre todo, en el XX

(...) se hizo posible escribir acerca de un mundo que estaba cambiando e intentar pronosticar, o anticipar, o simplemente presentar de forma plausible, cambios adicionales que aún no habían tenido lugar, y describir cómo tales cambios podían afectar a los seres humanos. (*ibid*: 9)

Isaac Asimov concluye definiendo la *cf* como

(...) la rama de la literatura que trata de las respuestas humanas a los cambios al nivel de la ciencia y la tecnología..., entendiendo que los cambios implicados deben ser racionales y acordes con lo que se sabe de la ciencia, la tecnología y los seres humanos. (*ibid*)

Por tanto hablamos de un género moderno porque como afirma Asimov es “la literatura de *hoy*: y, más que eso, de *mañana*” (*ibid*:10).

En el mismo sentido se pronuncia Roger Bozzetto: La *cf* se fundamenta en un específico tipo de imaginación que ilustra o cuestiona las tesis de la civilización occidental, en primer lugar, las relativas a la invención de artefactos. Este género

permite la fantasía sobre inventos extraordinarios cuya utilización hace viables todo tipo de transgresiones de los límites que ciñen a la naturaleza humana.⁴⁰

Carlos Saiz Cidoncha explica las características del género: “al predominar la fantasía imaginativa personal sobre los elementos reales de la ciencia ficción, las obras son eminentemente subjetivas, mostrando el pensamiento y la ideología del autor en mayor grado de lo que sucede en otros géneros” (Cidoncha, 1988; XII), aunque también insiste en la acepción científica del género y menciona a algunos de los grandes científicos de todos los ámbitos que se han acercado al género, desde Kepler al paleontólogo Ivan Efremov, pasando por Camille Flammarion, Léo Szilard o Arthur Clarke y Asimov, sin olvidar a Ramón y Cajal.

Juan Ignacio Ferreras (1972) sin embargo, diferencia entre novela científica y novela de ciencia ficción. “En la auténtica novela de *cf*, la ciencia no es ni puede ser nunca la problemática de la obra. La *cf*, al contrario de la novela científica, suele incurrir en una serie de contradicciones científicas muy fáciles de señalar –aunque imposibles de corregir–, pero la novela no se resiente lo más mínimo, porque su problemática no está basada en ninguna posición científica o cientista (...). La *cf* incluirá los adelantos científicos en su universo novelesco como materia temática del mismo, pero nunca como problemática”.

Como se ve, por tanto, uno de los obstáculos principales al afrontar el tema que nos ocupa es la sobreabundancia de denominaciones y definiciones sobre la comúnmente llamada literatura de *cf*, una noción que quizá es la más extendida entre lectores y críticos⁴¹.

Casilda de Miguel (1998), por ejemplo, llega a afirmar que “hay tantas definiciones como personas han tratado el tema”.

Francisco José Suñer Iglesias (1997)⁴² recuerda que el mismo Isaac Asimov va aún más lejos y se atreve a decir que “*cf* es todo aquello que el lector considere que lo

⁴⁰ “la SF, qui se fonde sur un type spécifique d'imaginaire, va illustrer et/ou questionner les rapports ambigus que la civilisation occidentale, au premier chef, entretient avec les inventions de machines extrapolées ou imaginaires. Roger Bozzetto : *Écrits sur la Science-Fiction* <http://www.quarante-deux.org/> (...) “Elle permet d'imaginer des engins extraordinaires dont l'utilisation permet toutes sortes de transgressions de ces limites censées enclore et définir cette “nature” humaine”, Roger Bozzetto : *écrits sur la Science-Fiction*, <http://www.quarante-deux.org/>

⁴¹ No obstante, ya hemos mencionado algunas de las acepciones que a lo largo del tiempo se han dado también por válidas. A saber: ficción científica, literatura de anticipación, literatura especulativa o literatura fanta-científica, entre otras que omitimos por su falta de interés o rigurosidad.

⁴² Citado por Francisco José Suñer Iglesias (1997), en *Sitio de Ciencia Ficción*, <http://www.ciencia-ficcion.com/glosario/c/cienficc.htm> (14-03-2007)

es”⁴³; algo similar a lo que apuntan los teóricos de la literatura que aseguran que lo literario es todo lo que puede ser leído como tal y los que, en concreto, especulan sobre el relato fantástico, afirmando que la literatura fantástica es lo leído como tal; es decir, se atiende a un criterio pragmático o de uso, funcional, y se margina la cuestión de la esencia o definición. No obstante, como veremos más adelante, Asimov también aporta un meticuloso resumen de los antecedentes narrativos de la *cf* para concluir con una de las definiciones más acertadas.

El periodista y autor de la recopilación *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002*, —director de la veterana publicación española de *cf*, terror y fantasía, *Gigamesh*— Julián Díez (2005)⁴⁴, recoge en un artículo para la citada revista (11, *Gigamesh*, Dic 1997) un puñado de definiciones de las que hemos seleccionado las ofrecidas por Kingsley Amis, David Ketterer, Darko Suvin, David Pringle, Gabriel Trujillo y Luis Ortiz Muñoz.

Para Amis la *cf* es “aquella forma de narrativa que versa sobre situaciones que no podrían darse en el mundo que conocemos, pero cuya existencia se funda en cualquier innovación, de origen humano o extraterrestre, planteada en el terreno de la ciencia o de la técnica, o incluso en el de la pseudociencia o la pseudotécnica”⁴⁵.

David Ketterer considera *cf* la literatura que “se ocupa de la creación de otros mundos que existen a nivel literal, (sobre la base de una extrapolación racional) en una relación creíble con el mundo real, provocando, en la mente del lector, una destrucción metafórica de este mundo real”⁴⁶.

⁴³ Lo mismo aseguran los autores Damon Knight (“The Futurians” stardustcf.com y Norman Spinrad (presidente de la asociación americana de escritores de *cf*), *cf* es lo que vemos como tal o lo que se publica en esta categoría.

⁴⁴ Tomadas de Kingsley Amis en su ensayo *El universo de la ciencia ficción* (1966); del escritor canadiense David Ketterer, profesor emérito de la universidad de Concordia, en Montreal, autor de *Apocalipsis, utopía y ciencia ficción* (1974); del académico y crítico de la extinta Yugoslavia autor de *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario* (1979), Darko Suvin; del editor británico y cofundador de los premios Hugo de *cf*, David Pringle; del académico – médico, escritor y periodista— mexicano de la Facultad de Ciencias Humanas de la Baja California (UABC), Gabriel Trujillo Muñoz y del que fue en la década de los sesenta, director del Instituto Ramiro de Maeztu, el catedrático Luis Ortiz Muñoz.

Muchas de ellas, ya recopiladas con anterioridad por Juan José Plans, Premio Nacional de Cuentos de *cf* y autor de la obra *La literatura de ciencia ficción*, Prensa Española, Magisterio Español, 1975. Conviene añadir además el texto de Julián Díez, “Ensayos introductorios de ciencia ficción en castellano”, (2005) publicado en <http://www.cyberdark.net/>

⁴⁵ Kingsleys Amis, *El universo de la ciencia ficción*, (*New Maps of Hell*, 1961) Trad. Juan Antonio Méndez, Madrid, Ciencia Nueva nº 4, 1966,

⁴⁶ <http://www.ciencia-ficcion.com/glosario/c/cienficc.htm>. Ketterer es autor de la monografía *Canadian Science Fiction and Fantasy*, Indiana University Press, 1992

El estructuralista Darko Suvin completa y complica la definición al referirse a la *cf* como “una narración imaginaria, determinada por el recurso hegemónico de un lugar y/o unos *dramatis personae* que son radical o al menos significativamente distintos de las épocas, lugares y personajes empíricos de la literatura mimética o naturalista pero a la vez (en la medida en que la ciencia ficción se diferencia de otros géneros fantásticos; es decir, conjuntos de cuentos imaginarios sin validación empírica) simultáneamente aceptados como no imposibles de acuerdo con las normas cognoscitivas (cosmológicas y antropológicas) de la época del autor”.

En cambio Gabriel Trujillo simplifica la definición al afirmar que se trata de una narrativa que “toma en cuenta el saber científico para la elaboración de propuestas imaginativas que pregonen los problemas inherentes a la condición humana cuando ésta se ve enfrentada a cambios y rupturas en todos los órdenes de existencia”.

Luis Ortiz Muñoz considera que la *cf* “radica en una especulación racional sobre los aspectos que la vida podrá asumir para el linaje humano en otras circunstancias de lugar y tiempo”.

Más recientes son las definiciones del filólogo Fernando Ángel Moreno que resume la *cf* como “género de ficción proyectiva basado en elementos no sobrenaturales” (Moreno, 2010: 107), y la del escritor Félix J. Palma, que en un pasaje de su novela *El mapa del tiempo* (2008) (ver Capítulo 7) permite a uno de sus personajes ofrecer la siguiente definición: es *cf* cualquier historia fantástica que intenta justificarse mediante la ciencia.

1.2.2. Temas y estrategias

El primero en ocuparse de las estrategias narrativas de este género fue Robert Scholes en 1975 con su libro *Structural Fabulation*. En 1977 publicó con Eric Rabkin un volumen titulado, *Science Fiction: History, Science, Vision*, que tuvo gran repercusión en los estudios sobre el género. Scholes entiende por *fabulation* la ficción que ofrece un mundo bien perfilado pero radicalmente diverso al que conocemos el cual podemos confrontar con nuestro mundo de modo racional. En la tradición de la ficción especulativa, además, puede comprobarse la tendencia a comprender el universo como un sistema de sistemas, o una estructura de estructuras, aunque no haya en esta novela nada de científico. Se trata simplemente de la exploración ficcional sobre las situaciones humanas a que pueden conducir los nuevos descubrimientos. De manera que la *cf*

integra de una parte, descripciones de mundos y de otra, prescripciones y recomendaciones más o menos tácitas⁴⁷.

En opinión de Leslie Fiedler, (*Partisan Review Fall*, 1965) el tema básico de la *cf* es el terror o la pesadilla de la apocalipsis (la transformación del hombre y de su sociedad por obra de algún cataclismo) aunque David Ketterer añade (*New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature*, 1974) que la *cf* podría ser dividida en varias categorías según la extrapolación de hechos que permitiese:

- la *cf* de orientación filosófica, que extrapola lo que conocemos hacia el ámbito de lo aún ignorado por la operación racional
- la “literatura apocalíptica”, sobre la destrucción del mundo conocido
- la “creación de nuevos mundos”, igualmente por obra de la racionalidad⁴⁸.

Por otra parte, los temas de los que se ocupa o utiliza la *cf* están siempre en transformación y evolución constante; unas veces se recicla lo ya utilizado, como cuando se toman los mitos de la creación y se adaptan según las sensibilidades de la época, desde Prometeo a Frankenstein, o las nuevas versiones del libro del Génesis. En otras ocasiones estos mitos se combinan con las ideas de la actualidad científica, técnica, política o filosófica, escenificadas convenientemente hasta producir un “pathos métaphysique” (Bozzetto: 2003): las posibilidades de los trasplantes de órganos puede sugerir un argumento terrorífico como el de John Boyd en *The Organ Farm Bank* (1970). Y lo mismo puede decirse a propósito de las tramas sobre robots, clones, autómatas, etcétera. (Bozzetto: 2003)

Una sencilla enumeración de los temas principales que hacen que una novela sea considerada *cf* podría ser la siguiente:

- Exploración Espacial
- Inmortalidad
- Espacio Interior (ciencia-ficción vanguardista)
- Presencia de Robots y Androides
- Personajes extraños (con mutaciones y poderes psi)
- *Space Opera* (Ej.: *Star wars*)
- Universos Alternativos (y ucronías)

⁴⁷ *Grolier Multimedia Encyclopaedia, ibid.*

⁴⁸ *Grolier Multimedia Encyclopaedia, ibid.*

- El terror a la Máquina Incontrolada (tecnofobia)
- Las visiones apocalípticas: después del Holocausto (el fin del mundo)
- Viajes por el Tiempo
- *Cf* sociológica (utopías y distopías)
-

Por su parte, Francisco José Suñer Iglesias (1997) afirma que “la ciencia-ficción se hace identificable para el lector por medio de ciertas características comunes; las llamadas convenciones del género”. Para Suñer se puede considerar *cf* cualquier obra que integre varios de estos elementos, pero no necesariamente todos:

- Transcurre en un tiempo futuro
- Transcurre en un planeta distinto a la Tierra
- Hay extraterrestres
- La tecnología es más avanzada que la actual
- No hay magia
- Todos los aspectos extraordinarios de la narración tienen una explicación racional

La *cf*, además nos brinda “una posibilidad dramática única: el viaje a través del tiempo y no sólo en sentido futuro ni a sesenta minutos por hora 24 horas al día” (Barceló: 2003). Independientemente de esta posibilidad temática, que es la que nos ocupa aquí, no es fácil determinar el cronotopo de una obra de *cf*, lo que puede llevarnos a ciertos equívocos. Los autores españoles Guillém Sánchez y Eduard Gallego, creadores de la serie *Unicorp*, en un completo y cuidado artículo⁴⁹ desarrollan un estudio del género para concluir con su propia definición sobre lo que se puede considerar *cf* y acotan algunas características para evitar confusiones:

- Si el momento en el que transcurre el relato es el futuro del autor, entonces se trata siempre de *cf* porque se trata de una especulación, ya sea sobre el devenir de la ciencia, de la sociedad o de los personajes.
- Si el momento narrativo es el presente pero hay un tema especulativo, imposible o inexistente en nuestra realidad cotidiana, el cual pretende racionalizar el autor nos hallamos ante la *cf*.

⁴⁹ Publicado originalmente en *Sistema binario: Libro Andrómeda n° 7* (Asoc. Cultural Mundo Imaginario. Dic, 2003).

- Si el relato transcurre en el pasado, pero no un pasado real ya que el autor lo ha alterado, entonces nos encontramos ante una forma de *cf* llamada *ucronía*. En el caso de que el argumento sea imposible pero no perturbe el fluir conocido de la historia, se tratará de *cf*, pero no de *ucronía* o historia alternativa.

Guillém Sánchez y Eduardo Gallego parten de la extendida y compartida opinión de que el protagonismo lo tienen las ideas —clave del género— en lugar de las personas.

Es una literatura especulativa que se fundamenta en la exploración de una nueva idea o de una situación prodigiosa, que no tiene cabida dentro de la realidad y, por lo tanto, de la literatura empírica o naturalista. Debido a esto la *ciencia ficción* se caracteriza porque en ella la idea o prodigio adquiere tal peso que determina la formulación de la urdimbre narrativa. No es que los protagonistas carezcan de importancia, lo que ocurre es que en la *ciencia ficción* son protagonistas debido a que giran alrededor de la idea que lo sustenta.

Otro de los puntos en los que siempre hay coincidencia a la hora de limitar el concepto de *cf* es que este relato descarta los componentes mágicos porque la *cf* es, según Sánchez y Gallego, prioritariamente racionalista. “Los prodigios y misterios deben racionalizarse hasta el punto que resulten creíbles como especulación amparada en las leyes de la ciencia”⁵⁰.

Sánchez y Gallego subrayan uno de los factores que suelen ayudar a determinar cuándo nos encontramos ante una obra de *cf*: el escenario donde se desarrolla la trama.

Hay una clara preferencia de la *ciencia ficción* por el escenario, hasta el punto que ésta no existe si no se produce un cambio del mismo. Para que exista *ciencia ficción* es necesario alterar en alguna medida la realidad. Una novela romántica se convierte en *ciencia ficción* automáticamente si uno de los amantes es un robot. Una novela policiaca sufre el mismo cambio si el asesino es un extraterrestre. Una novela de aventuras, pistoleros y princesas secuestradas se convierte en *ciencia ficción* si transcurre en una galaxia muy lejana. Dicho de otro modo: la *ciencia ficción* exige un cambio de la realidad, pero este no tiene por qué ser científico o filosófico y basta un cambio de forma, una descripción diferente, para que la gente reconozca inmediatamente el género (...) el escenario adquiere el protagonismo y los protagonistas devienen un decorado humano sobre el que mostrarnos el escenario que aporta la idea del relato.

⁵⁰ <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/index.html?i=e&c=0842> (29-08-2011)

Y concluyen con una de las definiciones que consideramos más ajustada:

La *ciencia ficción* es un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional.

Mención aparte merece el escritor Philip K. Dick, uno de los más prolíficos y, en la actualidad, uno de los autores que más novelas suyas se han llevado al cine⁵¹. Dick, en el primer volumen de sus *Cuentos Completos*, prefiere definir lo que no es *cf*: no es *cf* “un relato o un drama ambientado en el futuro desde el momento en que existe algo como la aventura espacial, que está ambientada en el futuro pero no es *ciencia ficción*; se trata simplemente de aventuras, combates y guerras espaciales que se desarrollan en un futuro de tecnología superavanzada” (Dick, 2005: 10). No es *cf* porque carece de “la nueva idea diferenciadora que es el ingrediente esencial”. En el caso con que ejemplifica Philip K. Dick queda más claro si se comparan las historias de *cf* a las que él se refiere con las obras de caballería. Basta realizar un somero análisis de *Star Wars* (1978) —en nuestra opinión un gran ejemplo de *Space Opera*— donde hay princesas que rescatar, caballeros andantes con espadas de luz que luchan contra fabulosos villanos y hasta robots que recuerdan a las figuras de don Quijote y Sancho Panza. Dick se apoya en la afirmación del doctor Willis McNelly, de la Universidad del estado de California, quien considera que “el verdadero protagonista de un relato o una novela es una idea y no una persona”. Lo de menos, en este caso, es la princesa a rescatar o el rescatador, lo importante es que la acción se desarrolla entre planetas desconocidos, lejanos y hasta artificiales y que se trasladan en naves que viajan por el hiper espacio a velocidades superiores a la de la luz.

Por otra parte, la justificación de los mundos imaginarios no depende de la magia, como en los cuentos maravillosos, ni de la intervención sobrenatural, propia de la fantasía, sino exclusivamente de la aplicación científica y racional. De manera que hasta cierto punto la *cf* es un género que experimenta (mentalmente), que especula sobre lo posible.

⁵¹ *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Desafío total* (1990) de Paul Verhoeven, *Asesinos cibernéticos* (1995) de Christian Duguay, *Infiltrado* (2002) de Gary Fleder, *Minority report* (2002) de Steven Spielberg, *Paycheck* (2005) de John Woo o *Next* (2007) de Lee Tamahori.

Pero la utopía también propone una imagen mental. La anticipación, en cambio, sólo constituye una hipérbole. Verne exagera sobre lo real para construir el Nautilus; se sirve de la ciencia, mientras, como él mismo afirmó, Wells inventaba sobre los hechos verosímiles de la época. (Bozzetto: 2003)

Las estrategias de la *cf* para crear esos mundos posibles son principalmente

- la extrapolación
- la distorsión o metamorfosis
- el efecto en cadena

La extrapolación, simple o compleja. Simple cuando recae sobre un solo elemento, como en las novelas de Verne y compleja, en las de Wells, que consiguen toda una cosmovisión: el artefacto de la máquina del tiempo no solo traslada al futuro sino presupone que la situación social ha degenerado en la configuración de dos razas distintas.

La distorsión: se presenta el mundo de hoy en el futuro a través de una especie de espejo deformante. La distorsión puede ser física, cuando se imagina el traslado a un lugar extraño pero según las reglas terrestres, o también social, cuando se imagina la sociedad presente en otra época que se rige por reglas muy diversas, como en la novela de Robert Silverberg, *Urban Monad 116* (1974), sobre la sociedad del siglo XXV, organizada ya no en familias sino en mónadas.

El efecto mariposa, cuando una pequeña transformación del *status quo* trae consecuencias impensables, como en *A Sound of Thunder* (1952) de Ray Bradbury: un turista mata una mariposa en un safari y esto provoca transformaciones radicales en su mundo. Como veremos, el efecto mariposa es un elemento recurrente y hasta vertebrador en las narraciones de viajes en el tiempo hacia el pasado.

1.2.3. Nuestra definición

El relato de *cf* se asienta sobre una innovación científica o tecnológica o, incluso, pseudocientífica o pseudotecnológica que no tiene por qué ajustarse a la realidad posible. Para que el relato se encuadre en el género basta con que se realice simplemente el planteamiento de esa hipótesis innovadora aunque no se desarrollen por completo sus posibilidades. El autor crea y recrea universos y realidades en los que se atreve a circunscribir problemas inherentes a la condición humana, enfrentándose a

innovaciones y rupturas, especialmente, al situar sus narraciones en otras circunstancias de lugar y tiempo. Por tanto, en el género de la *cf* son la idea innovadora y el escenario los que determinan la trama mientras que los protagonistas cumplen una función secundaria, más próxima a la de decorado humano.

Este presupuesto explica que el género de la *cf* sólo haya podido gestarse en el momento en que los cambios tecnológicos y científicos —es decir, a partir del siglo XVII, alcanzando el cénit en el XX— se hacen reconocibles para la persona en el periodo de tiempo de su itinerario biográfico, haciendo factible que ésta imagine, anticipe o pronostique nuevos cambios que pudieran producirse o haberse producido.

1.3. Ciencia, historia y filosofía en el viaje en el tiempo

El mero desplazamiento por el tiempo no es *cf*, por eso en un texto de *cf* no basta con reemplazar objetos de una época por otros con función análoga en una sociedad futura. Es necesario que el relato, verdaderamente, aspire a una nueva configuración del mundo, consecuencia de la aplicación científica. Así pues, la *cf* se diferencia de los viajes imaginarios, aunque estos también supongan un desplazamiento temporal, por un objetivo completamente diferente. Mientras los “viajes imaginarios” aspiran a la evasión, la alegoría, la sátira, el viaje de la *cf* aspira a la especulación o conjetura racional⁵².

Como explica Alfonso Merelo Solá, bajo el magisterio de F. García Tortosa,⁵³ puede ser considerada un viaje imaginario: “Toda novela que describa un país no conocido o descubierto en la época en que el autor escribe; o bien que los medios de comunicación que en tales novelas se emplean, sean desconocidos, aunque el país sea real”. Como es lógico este relato “incluira además la descripción de la gente que puebla esos países dando apreciaciones de sus costumbres, leyes, religión, etcétera, deliberadamente comparando esas costumbres con la nación en la que el escritor reside” (1973)⁵⁴.

En este sentido, tal vez el ejemplo más conocido de viaje imaginario sea la obra de Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, publicada en 1726. En este viaje ya puede

⁵² Por otra parte estos viajes científicos o anticipatorios, que se hicieron frecuentes en la literatura a partir de los años 30 del siglo XX, ya habían tenido sus precursores como en el viaje al mundo del futuro de Louis-Sébastien Mercier *L'An 2440* (1770), transporte que hace el protagonista por medio del sueño.

⁵³ Ediciones Miraguano, primavera 2003.

⁵⁴ García Tortosa, F. *Viajes imaginarios en el siglo XVIII inglés y su fondo cultural*. Salamanca, 1973. Citado por Merelo Solá, “Los viajes imaginarios antecedentes de un género”, <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00714.htm> (21-04-11)

localizarse un invento fanta-científico por tanto, precursor de alguna manera de otros viajes que sí se pueden considerar *cf*, la isla volante en la que se asienta el reino de Laputa. El autor aporta quizá de modo involuntario una consideración científica para explicar el viaje, de modo que nos encontramos a las puertas de la *cf*.

El aporte científico introducido en un viaje imaginario que ya es *cf* puede servirse de casi cualquier rama del saber humano ya sea en el campo de la física, la química, la neurología, la genética... etcétera.

En la actualidad sabemos que el viaje del tiempo ha dejado de ser una quimera lógica, pero su factibilidad supone tal desafío que continuará suscitando la especulación de científicos y narradores. Es imposible aventurar si algún día el hombre podrá desplazarse a mayor velocidad de la que lo hace en el presente hacia el futuro o regresar sobre los pasos ya contados. Sea como fuere, y como tantas veces ha sucedido, son los poetas y los escritores de *cf* los primeros en plantear una posibilidad que ha arrastrado a la comunidad científica, lo que no significa demérito de los hombres de ciencia que han sido tantas veces hombres de letras. Seguramente porque, en el fondo, todo hombre y toda mujer lleva un contador de historias en su interior, y en este sentido sí podría hablarse de la *cf* como literatura de evasión, como hace Antonio Gómez Ramos. El filósofo considera que una de las peculiaridades de la *cf* es su componente escapista, pero, además, llega a una llamativa y compartida conclusión:

Sí, en lo que implica alejarse de la realidad. De todos modos, ciencia ficción es una mala traducción de lo que en inglés es ficción científica y el tiempo en la ficción científica no deja de ser ficción que utiliza teorías científicas para hablar del tiempo mismo. Eso sí, quizá si no existiera la literatura, la narrativa, no tendríamos noción del tiempo... Porque somos seres que contamos historias tenemos noción de tiempo. (EAGR)

Antonio Gómez Ramos asegura que porque somos seres que contamos historias tenemos noción de tiempo. Nosotros apostillamos con una obviedad: porque somos seres capaces de imaginar historias que no han sucedido, la humanidad ha ido superando los retos que se ha planteado a lo largo de su existencia.

El británico John Gribbin, divulgador científico, doctor en Astrofísica por la Universidad de Cambridge, miembro durante cinco años del equipo editorial de la revista *Nature* y autor de *cf*, en la conferencia *Science Fact y Science Fiction* que ofreció en la presentación de la edición de los premios UPC de 1993 afirmó:

No estoy interesado en poner en la ciencia ficción los conocimientos adquiridos en mi formación científica. Me parece que es mucho más interesante poner en mi ciencia los elementos adquiridos de mi bagaje (como lector) en la ciencia ficción. Y, de hecho, así es como llegué a obtener mi doctorado en astrofísica. (Barceló, 1994: 11)

Gribbin comparó el interés que en él despertaba la ficción especulativa y la ciencia especulativa aportando su testimonio personal:

La especulación científica es, a menudo, mucho más extraña y absurda que cualquier cosa soñada por los escritores de ciencia ficción. Citaré como testimonio la historia de los miniagujeros negros, que se presentó en artículos científicos serios y, después, fue recogida por la ciencia ficción. O el conocido caso del robo que hiciera Larry Niven de la idea de Fran Tipler sobre una máquina del tiempo de cilindro rotatorio⁵⁵. (*ibid*: 12)

En el mismo sentido, Gribbin destaca la semejanza entre las formas en que trabajan los científicos de primera línea y los mejores autores de *cf*:

Piensan en una idea loca (o no tan loca), y después la siguen para ver lo que implica. He estado en sesiones de “tormenta de cerebros” (*brainstorming*) con físicos y astrofísicos y he sido coautor de *SF* en algunas ocasiones. ¡No hay ninguna diferencia! Lo que me lleva a suponer que toda la estructura de la ciencia moderna es, en realidad, una ficción autoconsciente. Eso que parece explicar lo que ocurre es, estrictamente, una quimera de la imaginación colectiva de un grupo de escritores especulativos a los que llamamos científicos. (*ibid*: 14)

En resumen, Briggin concluye que no hay una línea divisoria entre ciencia ficción y ciencia real. Y respecto al tema del viaje en el tiempo recuerda que

Los investigadores del Instituto Tecnológico de California (CalTech), al intentar probar de una vez para siempre que el viaje en el tiempo es imposible, descubrieron que, en realidad, es algo permitido por las leyes de la física. (*ibid*: 13)

⁵⁵ Frank J. Tipler (1947, EE. UU) es escritor y profesor de Física Matemática de la Tulane University en Nueva Orleans. En 1974, ideó el cilindro al que hace referencia Gribbin. Su hipótesis consistía en crear un cilindro muy pesado y de longitud infinita que girara sobre su eje a una velocidad cercana a la de la luz para crear una atracción gravitatoria y atraer a todo tipo de materia (incluida la luz) en contacto con él a una trayectoria en forma de bucle cerrado. De esta manera se crearía una curva cerrada de tiempo que permitiría viajar al pasado.

Larry Niven (1938, EE. UU.) es un escritor de *cf hard* mundialmente conocido como autor de la serie *Mundo Anillo* (1970) [*Ingenieros de Mundo Anillo* (1980), *Trono de Mundo Anillo* (1994), *Hijos de Mundo Anillo* (2004)]. Con la primera novela citada obtuvo los premios más prestigiosos de la *cf* en el año 1971: Hugo, Nébulas y Locus.

No obstante, la concepción que la humanidad ha tenido y tiene del tiempo se ha ido transformando aunque no ha perdido vigencia la de San Agustín de Hipona que entre el año 397 y 400 redactó *Confesiones* donde asegura:

Entonces, ¿qué es el tiempo? ¿Quién podrá explicarlo de una manera fácil y breve? ¿quién podrá comprenderlo con el pensamiento para explicarlo después con la palabra? Y sin embargo, ¿qué cosa hay más familiar y conocida que el tiempo que solemos mencionar en nuestras conversaciones? Cuando hablamos de él, sabemos bien lo que decimos. Y también lo sabemos cuando oímos a otros hablar de él.

En, definitiva, ¿qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé. Si quisiera explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo único que digo con seguridad es que sé que si nada pasara, no habría tiempo pasado, y si nada viniera, no habría tiempo futuro, y si nada existiera no habría tiempo presente. Pero esos dos tiempos, el pasado y el futuro ¿cómo pueden existir si el pasado ya no existe y el futuro todavía no existe? En cuanto al presente, si siempre fuera presente y no llegase a ser pasado, ya no sería tiempo, sino eternidad. Y si el presente, para ser tiempo, necesita que llegue a ser pasado ¿cómo decimos que existe el presente, si su razón de ser consiste en dejar de ser, de modo que en realidad no podemos decir que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no existir?⁵⁶

La reflexión de San Agustín sigue siendo un referente a la hora de responder a la pregunta sobre ¿qué es el tiempo? En cierto sentido es lo mismo que apunta Jo Ellen Barnett en *El péndulo del tiempo. En pos del tiempo: de los relojes de sol a los atómicos* hace una interesante apreciación: “Incapaces de decir qué es el tiempo, nos hemos empeñado en aprender a medirlo” (Barnett, 2000: 21). Este estudio inserta una serie de consideraciones aptas para un lego en la Física atómica que le permiten comprender cosas tan sencillas como que el gesto de comprobar qué hora marca el reloj y programar a continuación la actividad que se quiere realizar no siempre fue posible en el pasado; ni siquiera era necesario.

Tan sólo el día, el mes y el año se basan en fenómenos naturales. Como apunta Barnett, “durante siglos sólo se midieron las horas de sol; las de la noche eran inútiles para toda actividad y no había, pues, razón alguna para intentar contarla” (*ibid*: 35). Hubo que esperar a que los relojes de agua o clepsidras egipcios comenzaron a medir el tiempo también por la noche, aunque tampoco tuvieron gran relevancia en el día a día de las gentes de a pie.

⁵⁶ *Las Confesiones*. (Libro, XI “De alabanza a Dios y a lo creado por Él”, cp.14, n.17, p.297) Ed y trad. Olegario García de la Fuente, Madrid, Akal, Clásica.

Otro de los hitos en la medida del tiempo se produjo con el paso de la agricultura al comercio, dado que la actividad comercial no era tan dependiente de los fenómenos naturales. Pero no fue hasta el advenimiento del Cristianismo —subraya Barnett— cuando la influencia de medir el tiempo se hizo más importante por la necesidad de tener en cuenta las horas de oración, tercia, sexta y nona, puntos temporales de invención humana que se hacían patentes con el tañer de las campanas.

Antes del reloj mecánico, la unidad central de tiempo era el día entero, y la gente se movía en él cumpliendo sus tareas al ritmo que marcaban la luz y la oscuridad. El reloj de sol o de agua sólo servían para resaltar los signos de la naturaleza. (...) Al convertirlo en una magnitud abstracta y trocearlo en pedazos de una hora de longitud, el reloj hizo de pronto del tiempo algo que se podía usar y no sólo vivir (...) A partir del reloj comunal del siglo XIV, instalado en su torre, y siguiendo hasta nuestros relojes de pulsera, este nuevo tiempo mecánico permitió que la gente sincronizara sus esfuerzos y se consiguiese un grado de eficacia colectiva mucho mayor. (*ibid*: 72)

Con la nueva concepción comercial y económica la expresión “el tiempo es oro” comenzó a cobrar sentido y Barnett ofrece un ejemplo:

Una hipoteca cuesta mucho más pagar que en mano porque estamos comprando la casa más el tiempo que viviremos en ella antes de pagarla. A la inversa, cuando compramos una Letra del Tesoro le prestamos al gobierno el uso de nuestro dinero por un periodo de tiempo; cuando vence, la Letra vale más porque el gobierno nos paga intereses por el tiempo que ha usado nuestro dinero. En realidad, el mecanismo entero de la economía mundial se detendría instantáneamente si el tiempo dejara de ser utilizable como mercancía que se vende y se compra. (*ibid*: 59)

Toda nuestra economía, afirma Barnett, se basa y es sumamente dependiente de algo que la Iglesia medieval prohibía taxativamente: la usura, que la autora define como la venta y compra de tiempo.

Por otra parte, el mundo de la ciencia se ha desarrollado a partir de este concepto abstracto, no natural, del tiempo aunque también ese primer concepto está ya superado:

Ahora sabemos que en un universo más vasto, donde las distancias se miden por la velocidad de la luz, el tiempo no tiene la inmutabilidad soberana que Newton le concedió. Todavía nos las vemos y deseamos para deshacernos de la vieja noción y comprender un

tiempo inextricablemente ligado al espacio, dependiente de la posición del observador.
(*ibid*: 16)

En 1916, Albert Einstein demostró que el tiempo y el espacio están íntimamente relacionados, que los dos se ven afectados por la fuerza de la gravedad. En las postrimerías del siglo XX, el científico Stephen Hawking postuló que gracias a la combinación de la teoría general de la relatividad de Einstein con la teoría cuántica, el viaje en el tiempo comenzaba a parecer una posibilidad. No obstante, el mismo Hawking más tarde amplió su perspectiva sobre la posibilidad de viajar en el tiempo al presentar la *Conjetura de Protección Cronológica* que viene a decir que las leyes de la Física conspiran para impedir el viaje en el tiempo de objetos macroscópicos. Curiosamente, en un artículo⁵⁷ de 1992, Hawking usó como metáfora una ficticia *Agencia de Protección de la Cronología* para personificar aspectos de la Física —como prevenir las paradojas temporales— que a su entender hacen imposible el viaje en el tiempo. Debemos remarcar el “curiosamente” pues el eminente científico, para hacer más comprensible su hipótesis, hacía referencia a una imaginaria *Agencia de Protección de la Cronología* para impedir la aparición de curvas temporales cerradas, que parecía tomada de célebres relatos de *cf* como *Guardians of time* (1960) de Poul Anderson o *The end of eternity* (1955) de Isaac Asimov⁵⁸.

Cuatro años después, en 1996, el también eminente físico Li-Xin-Li publicó un artículo⁵⁹ en el cual postulaba una anti-conjetura de protección de la cronología y venía a decir todo lo contrario a lo sustentado por Hawking:

Al aparecer la absorción de materia, las fluctuaciones cuánticas de vacío de todo tipo de campos podrían ser suavizadas; el espacio-tiempo permanecería estable ante la máquina del tiempo contra las fluctuaciones de vacío. La conjetura de protección de la cronología podría fracasar contra la anticonjetura: no hay ley en la física que impida la aparición de curvas cerradas de tipo tiempo.

El divulgador español Eduard Punset tampoco ha permanecido al margen de la discusión sobre la posibilidad del viaje en el tiempo. En la entrevista con el australiano Paul Davies, profesor del Centro de Astrobiología de la Universidad de Macquaire de

⁵⁷ Hawking, S. W.: (1992) "The chronology protection conjecture". *Phys. Rev. D*46, 603-611.

⁵⁸ Más adelante haremos referencia detallada de ambas obras.

⁵⁹ Li-Xin Li: "Must Time Machine Be Unstable against Vacuum Fluctuations?". *Class.Quant.Grav.* 13 (1996) 2563-2568.

Sidney, investigador de cosmología, teoría cuántica de campos y astrobiología y autor de *Cómo construir una máquina del tiempo* (2001) afirmaba:

Si me preguntaras si dentro de cien años viajaremos hacia el futuro y a una gran velocidad, te diría que es completamente posible, aunque yo creo que llevará mucho más tiempo hallar como viajar al pasado. (Punset, 2004: 191)

Y respecto al viaje al pasado Davies aseguraba:

El aspecto esencial de la máquina del tiempo que propongo se llama agujero de gusano en el espacio (...) Esta idea, que nació en la ciencia ficción, fue estudiada por un grupo de científicos del Instituto de Tecnología de California (CIT), que demostraron que si existiera un agujero de gusano en el espacio, se podría construir una máquina del tiempo (...) De ahí que el primer paso sea utilizar un colisionador de partículas (*ibid*: 198)

El diálogo entre Punset y Davies ofrece otra perspectiva que, como veremos, ha sido utilizada por varios autores de *cf*, como es el caso de Ángel Torres Quesada en su serie *El Orden Estelar* (Capítulo 4 de esta tesis).

La única posibilidad de encontrarnos con turistas del futuro es que una civilización alienígena hubiese fabricado una máquina del tiempo mucho antes y se la hubiera prestado a nuestros descendientes. Entonces sí se podría viajar a nuestro presente. De manera que el hecho de que no aparezcan turistas del tiempo sólo significa que la máquina del tiempo no se ha podido construir o que no hay alienígenas que se la presten a nuestros descendientes. (*ibid*: 197)

En definitiva los físicos utilizan la metáfora literaria para explicar su teorías y los escritores materializan en las tramas narrativas las teorías científicas. Hay muchas y diferentes posturas al respecto y de cara a entender la relación de la literatura de *cf* y la Física. Pero en relación a la posibilidad de viajar en el tiempo tan sólo pretendemos presentar algunas consideraciones de científicos y divulgadores científicos que permitan comprender el vasto campo al que se enfrentan unos y otros y cómo es aprovechado por los escritores.

Carlos Barceló Serón es doctor en Física Teórica y vicedirector del Instituto de Astrofísica de Andalucía del CSIC en Granada. Entre sus estancias doctorales destaca la

del Instituto de Gravitación y Cosmología de Portsmouth. Barceló en cuanto al legado de la física desarrollada en el inicio del siglo XX asegura:

En la relatividad general todavía no se ha testado la mitad de la teoría. Todavía no tenemos explorado observacionalmente todo un desarrollo teórico. Es tan perfecta en su formulación que en su inicio fue un poco estéril. La mecánica cuántica, en cambio, es mucho más imperfecta. No convence tanto en su formulación, entonces es la práctica la que te va dejando ver todo lo que esconde. Hay que recordar que surge de la acumulación de datos a los que se da una respuesta teórica. La relatividad especial es una de esas teorías extrañas que surge casi por un intento conceptual. No se pudo comprobar casi ninguna de sus predicciones; nada, excepto un par de cosas, pero había un convencimiento de que eso no podía estar mal. Durante años, ha estado muy parada. La física de partículas, la nuclear, se llevó el testigo. (ECB)

Barceló Serón también afirma que es en la actualidad cuando se han retomado las investigaciones y el desarrollo de todo ese legado:

Es ahora cuando empieza a haber un cuerpo de observadores, cuando se empiezan a cerrar las puertas que estaban allí y de hecho, desde el punto de vista de la teoría, quedan las más importantes, como las ondas gravitacionales, que se supone que existen, pero no las hemos visto. En las ecuaciones está y nadie duda de su existencia en la naturaleza, pero hasta los años sesenta no se pusieron ni siquiera de acuerdo en que existía en las ecuaciones. Recientemente, ha habido una observación de dos estrellas binarias cuyo decrecimiento, su movimiento en espiral en órbita decreciente, se clava con las ecuaciones de Einstein. (ECB)

A la pregunta directa de si teóricamente se puede viajar en el tiempo, Barceló Serón responde:

No hay una respuesta que diga que no se puede viajar más deprisa que la velocidad de la luz. No hay una obstrucción teórica y por eso se han buscado los límites, porque la teoría deja puertas abiertas. Es muy interesante explorarlas, pero no porque te permita viajar en el tiempo sino porque hay mucha física que aprender.

A día de hoy, nadie te puede responder por qué no se puede viajar a mayor velocidad que la luz. (ECB)

Y también nos ofrece su explicación sobre la Conjetura de Protección Cronológica de Hawking:

Esta conjetura propone un mecanismo en el que cualquier intento de formar una máquina del tiempo, un bucle temporal, fracasaría. No hay una prueba definitiva, falta esa teoría unificadora.

Lo bueno de la relatividad es que te permite hablar del viaje en el tiempo, cosas que con otras teorías es imposible. Es más, ambas posibilidades son posibles. Es decir, tanto que las curvas temporales cerradas existieran en el pasado y existan en la actualidad o que en el pasado no existiera esa estructura, pero a partir de un horizonte cronológico se empezara a producir el primer viaje. Resumiendo, Hawking lo que dice es que a pesar de parecer posible construir una máquina del tiempo, lo más probable es que te estallara en la cara. Otra cosa es que esa máquina estuviera hecha. Ese ya es otro tema y, además, la forma de evitar la paradoja de una forma consistente, consideraciones filosóficas aparte. (ECB)

Las respuestas de Carlos Barceló Serón remiten a la supuesta “máquina ya construida” que Paul Davies achacaba a “ingenieros extraterrestres”. Ambos lo hacen para explicar que la Física, a día de hoy, no puede afirmar taxativamente que es imposible viajar en el tiempo. Y es que, como queremos destacar, científicos y escritores especulan y se retroalimentan.

Luis J. Garay es doctor en Física por la UCM, profesor de la Facultad de Ciencias Físicas e investigador del Instituto de la Materia del CSIC. Garay ofrece una definición del tiempo acorde a su formación y a la esencia de la física “einsteniana”:

Para definir lo que es el tiempo se han escrito miles de páginas, pero, a mis efectos, el tiempo no es más que una relación entre dos objetos y lo único que me dice es qué ocurre a un objeto cuando el otro está haciendo otra cosa. Uno lo utiliza como reloj y el otro, como el sistema que quiero estudiar. Para los poetas es el ladrón de la belleza... Para los físicos, una cuestión relacional. (ELG)

Como su colega Carlos Barceló Serón, Garay refleja la posición de la Física actual inmersa en el desarrollo de los grandes descubrimientos del pasado siglo:

Desde el punto de vista físico, las dos teorías globales que revolucionaron el siglo XX fueron la mecánica cuántica y la relatividad. Hoy, siguen estando vigentes. Se ha avanzado mucho. La mecánica cuántica ha dado lugar a un montón de cosas interesantísimas, no sé si tan importantes como la propia teoría, pero con una relevancia muy clara en la vida cotidiana, desde el láser hasta la televisión o el reloj de cuarzo. Todo eso es mecánica cuántica.

La teoría ha avanzado, pero sigue estando vigente tal y cual se formuló en los años 20 y 30. Con la relatividad general sucede otro tanto de lo mismo. Se formuló en el primer quinto del siglo pasado y sigue vigente. Se comprenden muchísimas más cosas como, por ejemplo, la existencia de los agujeros negros y cómo surgen dentro del concepto de la relatividad general. En este contexto lo que se busca es compaginar ambas teorías: una teoría cuántica de la gravedad. Ahora mismo hay un par de candidatas: la teoría de cuerdas y la formulación de la gravedad cuántica de lazos, pero son teorías que están sin terminar. (ELG)

A la pregunta directa de si teóricamente sería posible viajar en el tiempo, Garay responde:

No. Pero se pueden generar máquinas del tiempo porque existen soluciones en las ecuaciones de Einstein que permiten ese tipo de cosas. Lo que pasa es que existan soluciones no quiere decir que tengan algún sentido físico. Lo primero es que para generar ese tipo de cosas hacen falta unos contenidos materiales tremendamente extraños. Además, por todo lo que se sabe, son inestables; es como intentar que se sostenga un lapicero de punta: se cae. Es lo que le pasa a estas máquinas del tiempo.

De hecho hay una conjetura, y por eso podría ser falsa, pero es una conjetura que es casi un teorema que se llama Conjetura de Protección Cronológica que refleja lo que te acabo de decir: las máquinas del tiempo no parecen del gusto de la naturaleza aún cuando forman parte de nuestras ecuaciones para describir la naturaleza. (ELG)

La cuestión que surge es obvia. Si tan improbable parece el viaje en el tiempo ¿por qué los físicos, los científicos en general, hablan tanto sobre esta posibilidad en las revistas y libros de divulgación⁶⁰?

Es muy interesante experimentar para comprobar teorías que de ser posibles supondrían un cambio de la física actual. Nuestras leyes de la física, formalmente, soportan este tipo de cosas (...) Nuestras teorías sí tienen soluciones, pero no son físicamente viables. Y está bien que se estudie porque a lo mejor hay una salida y una posibilidad de viajar en el tiempo con una materia rarísima, imaginaria porque no se ha descubierto, pero desde el punto de vista teórico sí podría suponer una revolución.

⁶⁰ Debemos enfatizar que hablamos en todo momento de libros y revistas de divulgación popular, pues son los que hemos empleado. Para nuestra formación puramente humanística son accesibles y, además, lo hemos considerado adecuado para sentar unas mínimas bases científicas en una tesis sobre la ficción científica. Desde la génesis de este trabajo éramos conscientes de los límites que debíamos marcarnos a la hora de tratar ciertos temas. Por otra parte, tanto algunos de los autores, como la mayoría de los lectores participan del imaginario científico formado por la divulgación tanto en la creación de sus obras como en la recepción de los textos.

Además, así, se llevan las teorías a los límites de su validez y se aprende mucho. Cuanto más se aprende de un campo es llevándolo al límite. Los viajes en el tiempo son un buen sitio para aprender por qué son inviables y para aprender, por ejemplo, cuáles son los mecanismos con los que se protege la naturaleza. (ELG)

En la conversación con Luis J. Garay surgió el tema de la abundancia de científicos que han escrito o escriben *cf* y ejemplificamos con Gregory Benford, autor de *Cronopaisaje* (1980) novela de la que hacemos un somero análisis al final de este capítulo. Benford es un físico estadounidense con una buena reputación en el mundo científico.

A Garay conocedor de la obra le preguntamos ¿hasta qué punto se puede hablar de rigor científico en una novela de *cf* como es el caso de *Cronopaisaje*?

Conozco la obra y creo que está bien escrita y parte de unos supuestos correctos. No olvidemos que muchos de los grandes escritores de *cf* son científicos, por hablar de los dos más conocidos: Asimov y Clarke.

No obstante, para mí la *cf* es literatura y como tal puede permitirse las licencias que quiera. También puede ser un buen laboratorio para dejar volar la imaginación y dar con nuevas ideas que llevar a la práctica, como el teletransporte⁶¹ en *Star Trek*. (ELG)

⁶¹ Luis Garay nos sorprendió con esta afirmación y nos explicó que en la Física ya se ha experimentado el “teletransporte”: “Tengo un electrón aquí y hago flaps y fuera electrón de aquí y aparece allí. Eso sí, hace falta una “llamada por teléfono”, hace falta mandar información clásica para que eso pueda ocurrir, pero ocurre” (ELG).

En el artículo “Las profecías de la ‘física imposible’” publicado en *The Guardian* (14-04-2008) por James Randerson (reproducido en *El Mundo*, Madrid, 14/04/2008), el físico japonés Michio Kaku presentaba la visión del futuro que ofrecía en su libro *Física imposible* (2008). Respecto al teletransporte el citado artículo recoge la siguiente explicación:

“Cuando Gene Roddenberry se encontraba planificando los episodios iniciales de aquella serie de culto de la ciencia ficción, *Star Trek*, los estudios Paramount, que financiaban dicho proyecto, llegaron a la conclusión de que los efectos especiales que se necesitaban para recrear el despegue y aterrizaje de las aeronaves eran excesivamente costosos. Consecuentemente, Roddenberry se encontró ante la necesidad de hallar una nueva fórmula que permitiera que sus personajes pudieran aterrizar sobre la superficie de los lejanos e ignotos mundos que tendrían que visitar. Roddenberry, entonces, dijo: ‘Muy bien, les trasladaremos a los diferentes planetas por medio de emisiones de partículas y así nos ahorraremos toneladas de dinero’, asegura Kaku en su libro. Aquella decisión, tomada con el exclusivo fin de ahorrar dinero, sirvió, en cambio, para poner los cimientos del teletransporte, epítome de la forma de desplazarse más característica de la ciencia ficción. Y, sin embargo, los físicos están ya, de hecho, llevando a cabo prácticas de teletransporte en la realidad. Tales experimentos se fundamentan en un fenómeno profundamente extraño, denominado maraña cuántica, que los físicos ya han utilizado para teletransportar un fotón a 142 kilómetros de distancia, que es la que separa las islas de La Palma y Tenerife, en las islas Canarias. No obstante, el profesor Kaku admite que los aspirantes a convertirse en nuevos capitanes Kirk tendrán aún que esperar un par de siglos antes de poder hacer lo mismo. «De hecho, los fotones no están realmente trasladándose de un lugar a otro, dado que los fotones originales se destruyen. Lo que verdaderamente se materializa al otro extremo del trayecto son unos fotones gemelos que tienen toda la información de los fotones previos».

En 1988, Stephen W. Hawking publicó *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*, un referente que desde entonces se ha ido ampliando con otras obras como *La naturaleza del espacio y el tiempo* (1996), *El futuro del espaciotiempo* (2003), *Brevísima historia del tiempo* (2005) o *El gran diseño* (2010). En la Introducción de *Historia del tiempo* el también científico y divulgador Carl Sagan afirma:

(...) pocos de nosotros dedicamos tiempo a preguntarnos por qué la naturaleza es de la forma que es, de dónde surgió el cosmos, o si siempre estuvo aquí, si el tiempo correrá en sentido contrario algún día y los efectos precederán a la causas, o si existen límites fundamentales acerca de lo que los humanos pueden saber (...) o por qué recordamos el pasado y no el futuro (...) (Hawking, 1988)

Sagan hace esta afirmación incluyéndose entre los que sí se han hecho estas preguntas, pero Sagan no sólo es conocido como científico y divulgador sino también como autor de la novela de *cf Contacto* (1985) que fue llevada al cine en 1997 por Robert Zemeckis y obtuvo un gran éxito de público.

Las preguntas que se hacen los científicos y los escritores de *cf* suelen tener respuestas diferentes, pero la formulación de la cuestión es idéntica. Hawking se pregunta “¿Cuál es la naturaleza del tiempo? ¿Llegará éste alguna vez a su final? (...) Sólo el tiempo (cualquiera que sea su significado) lo dirá” (*ibid*: 19). No parece haber respuestas claras. Para Hawking el concepto de tiempo no tiene significado antes del comienzo del universo. Algo parecido a lo que siglos antes postulaba San Agustín cuando afirmaba que el tiempo era una propiedad del universo que Dios había creado, y que el tiempo no existía con anterioridad al principio del universo.

Uno podría decir que el tiempo tiene su origen en el *big bang*, en el sentido de que los tiempos anteriores simplemente no estarían definidos. (...) En un universo inmóvil, un principio del tiempo es algo que ha de ser impuesto por un ser externo al universo; no existe la necesidad física de un principio. (*ibid*: 30)

Hasta la irrupción de la relatividad y la mecánica cuántica hablar sobre el tiempo era más sencillo:

Tanto Aristóteles como Newton creían en el tiempo absoluto. Es decir, ambos pensaban que se podía firmar inequívocamente la posibilidad de medir el intervalo entre dos sucesos sin ambigüedad, y que dicho intervalo sería el mismo para todos los que lo midieran, con

tal que usaran un buen reloj. El tiempo estaba totalmente separado y era independiente del espacio (*ibid*: 43)

Pero a principios del siglo XX, todos los conceptos cambiaron. Albert Einstein revolucionó la física:

¡la teoría de la relatividad acabó con la idea de un tiempo absoluto! Cada observador debía tener su propia medida del tiempo, que es la que registraría un reloj que se mueve junto a él, y relojes idénticos moviéndose con observadores diferentes no tendrían por qué coincidir. (*ibid*: 48)

(...)

Debemos aceptar que el tiempo no está completamente separado e independiente del espacio, sino que por el contrario se combina con él para formar un objeto llamado espacio-tiempo. (*ibid*: 50)

El concepto de tiempo absoluto ya no era válido y las preguntas se multiplicaban así como las teorías:

Einstein hizo la sugerencia revolucionaria de que la gravedad no es una fuerza como las otras, sino que es una consecuencia de que el espacio-tiempo no sea plano, como previamente se había supuesto; el espacio tiempo está curvado, o “deformado”, por la distribución de masa y energía en el presente. (*ibid*: 59)

Los físicos también empezaron a llegar a ciertas conclusiones. Una de ellas, muy utilizada en la literatura de *cf* relacionada con el viaje en el tiempo, es la paradoja de los gemelos. Tal y como la explica Hawking hay que suponer que uno de ellos se va a vivir a la cima de una montaña, mientras que el otro permanece al nivel del mar. El primer gemelo envejecerá más rápidamente que el segundo. De manera que si alguna vez volviesen a encontrarse, uno sería más viejo que el otro. La diferencia de edad sería inapreciable, pero si uno viajara en una nave espacial a una velocidad cercana a la de la luz entonces, a su regreso, sería más joven que el que se quedó en la Tierra.

Tras el intento de unificación de la gravedad de la mecánica cuántica fue necesario introducir la idea de tiempo imaginario; un tiempo que es indistinguible de las direcciones espaciales. En teoría no habría diferencia entre hacia delante y hacia atrás en el tiempo imaginario. No obstante, Hawking concreta:

Hay al menos tres flechas del tiempo diferentes. Primeramente está la flecha termodinámica, que es la dirección del tiempo en la que el desorden o la entropía aumentan. Luego está la flecha psicológica. Ésta es la dirección en la que nosotros sentimos que pasa el tiempo, la dirección en la que recordamos el pasado pero no el futuro. Finalmente, está la flecha cosmológica. Ésta es la dirección del tiempo en la que el universo está expandiéndose en vez de contrayéndose. (*ibid*: 223)

A medida que los físicos se afanaban en formular y reformular las nuevas teorías y conjugarlas, se iban presentando al mismo tiempo hipótesis y líneas de trabajo sobre las que la *cf* exploró, de forma más o menos literaria, más o menos científica, su plausibilidad. Los escritores trataban de predecir, o simplemente imaginar lo que vendría a continuación o lo que sucedería si tal o cual suceso no hubieran tenido lugar o, por el contrario, cómo podrían haber sido las cosas si se introdujese algún elemento nuevo en el devenir histórico. Y todo ello poniendo en juego, en muchas ocasiones y aún sin conocerlo, el principio de incertidumbre y otras hipótesis que se barajaban en los departamentos de física de las universidades más importantes del mundo.

Por su parte, los científicos entraron de lleno en la investigación y especulación sobre la posibilidad del viaje en el tiempo.

A mediados de la década de 1980, el físico teórico Kip Thorne, que hasta 2009 ocupó la cátedra Feynman en Caltech (California), llegó a interesarse en la forma en que podrían utilizarse los agujeros de gusano espaciales para construir máquinas del tiempo, y pronto muchos físicos del espacio-tiempo entraron en la discusión sobre las bocas de gusano. Curiosamente, Thorne asegura en su libro *Black Holes and Time Warps* (1994) que su interés por el tema nació tras la lectura de una historia de *cf* de Carl Sagan.

En *El futuro del espaciotiempo* (2003) el físico Igor Novikov afirma que “Hay sólo un flujo de sucesos, de modo que el pasado no puede cambiarse una vez que ha ocurrido” (Novikov y Thorne, 2003: 76). Por su parte, Thorne asegura que si se trata matar una versión más joven de uno mismo las leyes físicas lo impedirán.

(...) la cuestión de si pueden existir las máquinas del tiempo no está todavía resuelta. Sin embargo, incluso si las máquinas del tiempo están prohibidas por las leyes de la física, sigue valiendo la pena pensar sobre las cuestiones que plantean, puesto que pueden proporcionarnos nuevas ideas sobre la naturaleza del tiempo, la causalidad y otros aspectos de la física. (*ibid*: 80-81)

Martin Gardner (1905-2010) otro divulgador científico norteamericano de reconocido prestigio es autor de más de cuarenta libros de matemáticas recreativas. En *Viajes por el tiempo* (1988), compila una serie de artículos de la prestigiosa revista *Scientific American*. Gardner combina algunas de las teorías expuestas en obras de *cf* y su relación con las hipótesis científicas reales y viceversa. Obvio, no hay conclusión.

Por el contrario, el profesor Michio Kaku, catedrático de Física de la City University de Nueva York y uno de los creadores de la teoría de los campos de cuerdas se ha atrevido a llegar más lejos con sus afirmaciones. En el artículo publicado en abril de 2008 en *The Guardian* (antes citado) James Randerson, redactor de la sección científica del diario, recoge:

El profesor Michio Kaku, de la City University de Nueva York, ha descartado la posibilidad de viajar en el tiempo hasta dentro de unos cuantos milenios, por lo menos. «En muchísimas ocasiones se ha asegurado que algo es imposible, pero una o varias décadas después se ha demostrado su viabilidad», afirma el profesor Kaku.

El periodista recuerda que Stephen Hawking ha dedicado gran cantidad de tiempo para demostrar que viajar en el tiempo es algo imposible.

Si fuera posible, razonaba el profesor Hawking, ¿por qué no nos han visitado nunca viajeros procedentes del futuro? Sin embargo, el propio profesor se ha visto forzado, asimismo, a llegar a la conclusión de que, en realidad, no existe ninguna clase de impedimento en las leyes de la física que imposibilite viajar en el tiempo. «Hawking cambió su manera de pensar hace unos 10 años», señala Kaku. «No había ninguna forma de descartar que los viajes en el tiempo se pudieran llegar a producir. Por lo tanto, ahora afirma que, si bien viajar en el tiempo es posible, no resulta nada práctico». (*The Guardian*, 14/04/2008)

En el citado artículo, Kaku explica cómo podría llevarse a cabo un viaje en el tiempo:

La forma en que este fenómeno podría llevarse a cabo consistiría en hacer dicho viaje tomando un atajo a través de un agujero de gusano, que conecte entre sí a dos puntos, o extremos, situados en el espacio. Las leyes de la Física indican que la intensa gravedad que se genera en un solo agujero negro es más que suficiente para desgarrar la estructura del espacio-tiempo, haciendo posible, en consecuencia, la aparición de los agujeros de gusano. «Lo que nosotros, los físicos, pretendemos es crear nuestro propio agujero de gusano, de tal

manera que si alguien se desplazara a través de esta estructura, iría para atrás en el tiempo», asegura el profesor Kaku. (*ibid*)

En su obra, *Física de lo imposible* (2008) Kaku alude —cómo no podía ser de otra manera— a San Agustín cuando habla de la naturaleza paradójica del tiempo:

¿Cómo puede ser pasado y futuro, cuando el pasado ya no es, y el futuro no es todavía? Respecto al presente, si siempre hubiera presente y nunca llegara a convertirse en pasado, no habría tiempo, sino eternidad.

Las conclusiones del santo, según Kaku, le llevan a plantear un Dios omnipotente, no limitado por el tiempo y, por tanto, fuera del tiempo; idea recurrente en la física moderna.

Kaku también subraya las diferencias entre la física newtoniana e einsteiniana respecto a la concepción del tiempo:

Desde la perspectiva científica, el viaje en el tiempo era imposible en el universo de Newton, donde el tiempo se veía como una flecha. Una vez disparado, nunca podría desviarse de su pasado. Un segundo en la Tierra era un segundo en todo el universo. Esta idea fue derrocada por Einstein, que demostró que el tiempo era más parecido a un río que hacía meandros a lo largo del universo, acelerándose y frenándose cuando serpenteaba a través de estrellas y galaxias. Por eso un segundo en la Tierra no es absoluto; el tiempo varía cuando nos movemos por el universo. (Kaku, 2009: 261)

Debemos destacar la vehemencia de Kaku cuando afirma “(...) el viaje en el tiempo al futuro es posible, y ha sido verificado experimentalmente millones de veces” (*ibid*) cuando recuerda las palabras del físico Kip Thorne, del Caltech, y pone de manifiesto la idea con la que abríamos este capítulo:

El viaje en el tiempo era solamente un dominio reservado a los escritores de ciencia ficción. Los científicos serios lo evitaban como una plaga —incluso si escribían de ficción bajo seudónimo o leían sobre ello en privado—. ¡Cómo han cambiado los tiempos! Ahora encontramos análisis eruditos sobre el viaje en el tiempo en revistas científicas serias, escritos por físicos teóricos eminentes (...) ¿Por qué el cambio? Porque los físicos nos hemos dado cuenta de que la naturaleza del tiempo es algo demasiado importante para dejarlo solo en manos solamente (sic) de los escritores de ciencia ficción. (*ibid*: 265)

1.4. *Cf soft y hard*

En ocasiones es casi tan difícil distinguir entre *cf hard* y *soft* como llegar a una definición de *cf*: hay tantas posibilidades como autores e investigadores. También hay quien califica al *hard* y al *soft* subgéneros de la *cf* y quienes, como nosotros, consideran que son dos acepciones cualitativas y subjetivas aplicables a cualquiera de los subgéneros de la *cf*.

La traducción literal de *cf hard* es *cf* “dura” y la de *cf soft*, “blanda”, “suave”. El término de *cf hard* lo acuñó en 1957 el escritor y crítico norteamericano Peter Schuyler Miller (1912-1974) para definir una novela de John W. Campbell titulada *Islands of spaces* (1956)⁶² en la que el autor y editor de *Amazing Stories* prestaba especial atención a la descripción de detalles técnicos y científicos.

Por contraposición, en la década de los 70, se comenzó a emplear el término *soft* cuando la historia no concedía importancia al descubrimiento científico o al avance tecnológico sino que lo utilizaba para articular una narración en la que predominaban las ciencias sociales.

En el libro *Ciencia-ficción, guía de lectura* Miquel Barceló apunta:

Quando la ciencia ficción retoma los temas más estrictamente científicos y se basa principalmente en el mundo de la ciencia, se habla de ciencia ficción "dura", comúnmente de ciencia ficción *hard*, utilizando directamente la palabra original inglesa ya que casi nadie usa su traducción literal del castellano. Por lo general, la física, la química de la biología, con sus derivaciones el ámbito de la tecnología, son las ciencias que soportan la mayor parte de especulación temática de la ciencia ficción *hard*. (Barceló, 1990: 55)

Barceló asegura que la *cf soft* incorpora la antropología, la historia, la sociología y la psicología a la *cf* y los autores de *cf soft* otorgan mayor importancia a la literatura que a la ciencia.

Aunque estamos de acuerdo con las apreciaciones de Barceló, también consideramos que “esa mayor importancia a la literatura” es otra cualidad sobrevenida y producto de una evolución natural: con el tiempo la literatura de *cf* ha ido ganando en consideración y son más numerosos los autores que partiendo de casi todos los ámbitos literarios la han empleado como instrumento para exponer una idea. Dicho de otra manera, la peripecia científica o tecnológica ha ido perdiendo importancia a medida que

⁶² <http://www.gutenberg.org/files/20988/20988-h/20988-h.htm> (8/06/2012)

algunos avances han quedado postergados (valga como ejemplo la carrera espacial y la conquista del espacio) y ha ido ganando peso la prospectiva, con la Humanidad como unidad, o la introspección con el individuo como protagonista y representante de ese gran colectivo. Además, por regla general, el mercado editorial y los lectores han elevado los mínimos de calidad exigible a las novelas de *cf*.

El objeto de estudio de nuestra tesis está configurado de manera cronológica para hacer un recorrido histórico de las novelas sobre viaje en el tiempo en la literatura española de *cf*. Pero hemos intentado identificar la *cf hard* y la *soft* con las formas de entender la literatura de anticipación que tuvieron los dos padres de la *cf* mundial: Jules Verne y Herbert George Wells. El primero, por ejemplo, describe el Nautilus de *20.000 leguas de viaje submarino* (1871) con gran lujo de detalles y se apoya en las teorías e hipótesis más avanzadas e innovadoras de su época. Wells, por el contrario, en *La máquina del tiempo* (1895) imagina una máquina de la que describe su aspecto sin otorgarle fundamento científico alguno; hace un ejercicio de prospectiva sobre el futuro de la Humanidad apoyándose en las corrientes políticas y filosóficas de la época influenciadas por el darwinismo y otras teorías evolucionistas.

Precisamente por lo expuesto y aunque los términos *hard* y *soft* se acuñaron en la segunda mitad del siglo XX, la *cf soft* también se conoce como “wellsiana” y la *cf hard* como “verniana”.

En cuanto a la literatura de *cf* relacionada con el viaje en el tiempo también contamos con una *cf hard* y *soft* o verniana y wellsiana. Aunque, como veremos, sí existen en la narrativa española novelas estrictamente *hard* y *soft*, consideramos que en muchos de los casos los límites, si es que así lo desean, los deben estipular los lectores, ya que la demarcación en uno u otro apartado puede depender de la formación del receptor de la novela y su fecha de publicación. Dicho de otro modo, en *20.000 leguas de viaje submarino* Verne utilizó conocimientos científicos de vanguardia, pero que hoy han sido ampliamente superados, por lo que la novela es apta para cualquier tipo de lectores incluidos los más jóvenes. Es más, desde hace ya unas décadas, la obra de Julio Verne es considerada obligada para el público juvenil. Como vemos, al igual que el tiempo, todo es relativo.

No obstante, consideramos grandes ejemplos de relatos *soft* y *hard* con o sobre viaje en el tiempo las novelas de Richard Matheson *Bid time return* (1975) y la de

Gregory Benford *Timescape* (1980). Su propia concepción define —permítasenos la redundancia— el concepto tal y como nosotros lo entendemos. Matheson narra una historia de amor capaz de superar la barrera impuesta por el tiempo mientras que Benford plantea el viaje como motivo de su novela y utiliza el didacticismo para exponer las teorías, hipótesis y propuestas que se barajan como posibles en el ámbito científico para viajar en el tiempo.

1.4.1. Viaje en el tiempo *soft*

En 1975, Richard Matheson publicó *Bid time return* (en España se tradujo *En algún lugar del tiempo* utilizando el título que se dio a la película *Somewhere in time*, basada en la novela). Ya en la dedicatoria de la novela, dirigida a su madre, Matheson deja constancia de la esencia de la historia: "Recordar los días que pasamos juntos es la verdadera felicidad de viajar en el tiempo". En 1980, *Bid time return* inspiró la película⁶³ *Somewhere in time* protagonizada por Christopher Reeve, Jane Seymour y Christopher Plummer, dirigida por Jeannot Szwarc y escrita por el propio Matheson que también es un reconocido guionista.

Matheson utiliza el viaje en el tiempo para elevar a la máxima una historia de amor capaz de salvar cualquier obstáculo, cualquier frontera, incluso, la temporal.

Para el título de la novela se inspiró en la segunda escena del tercer acto de *Ricardo III*, de William Shakespeare⁶⁴ donde el dramaturgo británico escribe: "Ah, llamad al ayer, haced que el tiempo vuelva atrás".

Richard Matheson (1926), autor de una extensa y exitosa bibliografía⁶⁵ que ha sido llevada en numerosas ocasiones al cine⁶⁶, es considerado por otros autores del

⁶³ Tal fue el alcance de esta película "menor" que se creó la *International Network of Somewhere in Time Enthusiats (INSITE)* o Red Internacional de Entusiastas de *En Algún Lugar del Tiempo*.

⁶⁴ <http://www.google.es/search?q=ricardo+ii+shakespeare+pdf&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:es-ES:official&client=firefox-a> (24-04-2012)

⁶⁵ *Someone is bleeding* (1953), *Fury on Sunday* (1953), *I am legend* (1954), *The shrinking man* (1956), *Stir of echoes* (1958), *Ride the nightmare* (1959), *The Beardless Warriors* (1960), *Hell house* (1974), *What dreams may come* (1978), *Earthbound* (1989), *Journal of the gun years* (1991), *The gunfight* (1993), *7 Steps to midnight* (1993), *Shadow on the sun* (1994), *Now you see it...* (1995), *The memoirs of Wild Bill Hickock* (1996), *Hunted past reason* (2002), *Come figures, come shadows* (2003), *Woman* (2006)

⁶⁶ *I am a legend* se ha llevado al cine en cuatro ocasiones, en 1964, 1971 y en 2007 en dos producciones diferentes. En nuestra opinión *Night of the living dead* (1968) de George A. Romero aunque no lo reconozca el director está claramente inspirada en *I am a legend*. Por otra parte, *The incredible shrinking man* se llevó al cine en 1957 y luego se han rodado otras adaptaciones como *The incredible shrinking woman* en 1981 y otras películas también inspiradas en la novela de Matheson como *Honey, I shrunk the kids* (1989) o *Attack of the 50 Foot Woman* (1993).

género como Ray Bradbury, Stephen King o Dean Koontz uno de los mejores representantes de la *cf.*

La novela *Bid time return* la presenta el hermano del protagonista, Robert Collier, que utiliza la convención del manuscrito dado o encontrado⁶⁷ — producto de la imaginación de su hermano enfermo. Tras la aclaración, comienza el relato que no es sino la plasmación del citado manuscrito, lógicamente escrito en primera persona y también a modo de reportaje ya que Richard Collier, el protagonista, —como Matheson— es periodista y guionista.

A Richard Collier le han detectado un tumor cerebral⁶⁸ en el lóbulo temporal que en un período de entre cuatro y seis meses acabará con su vida. Su intención es escribir un libro sobre el tiempo que le queda. Decide abandonarlo todo y viajar sin rumbo fijo. Ya en la segunda página y a modo de indicio dice sentir pena por todos los que viven bajo el yugo del reloj y el calendario.

Se va despidiendo de los lugares comunes y hace referencia al actor británico Leslie Howard (1893-1943) en *Berkeley Square*, película dirigida por Frank Lloyd 1933, en la que el protagonista viajaba en el tiempo hasta el siglo XVII.

En su periplo, Collier visita el trasatlántico *Queen* y tiene un primer conato de viaje en el tiempo mientras recorre el barco —“como un arqueólogo excavando en un templo” (Matheson, 2007: 23)— contemplando las fotos de personajes históricos ya desaparecidos como los actores Don Ameche (1908-1993) o Harpo Marx (1888-1964), o políticos como Winston Churchill (1874-1965).

Sin saber por qué, ya en su coche, enfila hacia la californiana isla de Coronado y se aloja en el hotel del mismo nombre, "un monumento al pasado" construido en 1887 donde Billy Wilder (1906-2002) rodó escenas de *Con faldas y a lo loco* (1959).

Entre la galería de famosos que se hospedó en dicho establecimiento destaca la de la actriz Elise McKenna que, además, también actuó allí. Collier se obsesiona con su fotografía. Se enamora, necesita conocerla. Descubre que en 1896 algo sucede a la actriz que la hace crecer profesionalmente. Curiosamente, Elise, muere en 1957 tras una fiesta a la que se supone asistió un por entonces joven Richard Collier.

⁶⁷ De novelas que citamos en esta tesis el relato está basado en un texto legado o encontrado en el caso de *Frankenstein*, *La máquina del tiempo*, *Elois y Morlocks*. *Novela de lo por venir*, *Ahora y siempre*, *Caballo de Troya*, etcétera.

⁶⁸ Como en la obra de Torcuato Luca de Tena *Los hijos de la lluvia* (Capítulo 5 de esta tesis) una intervención cerebral le permite "recordar" momentos, vidas, anteriores aunque en este caso de Tena se apoya en la doctrina de la Metempsicosis o transmigración de las almas.

Collier desea a toda costa retroceder en el tiempo y comprueba que alguien con su mismo nombre se registró en el hotel en 1896.

Estudia a J. B. Priestley⁶⁹ y su libro *El hombre y el tiempo*. En el segundo capítulo del citado ensayo, *Imágenes y metafísica del tiempo*, Priestley asegura que "El tiempo, al igual que el interminable curso de un río, arrastra consigo a todos sus hijos" (Matheson, 2007: 69), pero junto a las corrientes están las orillas y se pregunta "¿Y dónde nos encontramos nosotros? ¿En la orilla o en el agua?" (*ibid*).

En el tercer capítulo, *El tiempo entre los científicos*, Priestley afirma que el tiempo no tiene una existencia propia aparte del orden de los acontecimientos por el cual nosotros lo medimos. Y apunta a Einstein como autor de esta afirmación que se corresponde con la cita utilizada por Gregory Benford al inicio de *Cronopaisaje*. También apunta que, según Gustav Stromberg, existe un universo pentadimensional que incluye el mundo físico tetradimensional del espacio-tiempo. Lo llama "el dominio de la eternidad". En dicho dominio, presente, pasado y futuro carecen de significado y sólo hay una unidad de existencia.

Collier, el personaje de Matheson, está convencido de que estuvo en el mismo hotel en 1896 y, por tanto, puede y debe regresar. Y concluye y resume: "Lo que me mantiene aquí atrapado es mi conciencia del ahora" (*ibid*: 72) "puedo "reprogramarme" para que exista no en 1971 sino en 1896".

El protagonista se somete a una sesión de auto-hipnosis. Tras varios cortos intentos consigue su propósito: transportarse hasta el 19 de noviembre de 1896⁷⁰.

Me pregunté si no había cambiado el curso de la historia, ya que aquello me hizo recordar la fábula de Bradbury⁷¹ sobre cómo se puede cambiar el destino machacando una mariposa. (*ibid*: 213)

⁶⁹ El escritor británico John Boynton Priestley (1894-1984) publicó en 1964 *Man and time*, ensayo que se adscribe a la corriente que aboga por un discurrir del tiempo no necesariamente lineal.

⁷⁰ Una nueva referencia a H. G. Wells que según uno de los cronotopos de la novela, en 1896 y en Estados Unidos, acababa de publicar *The time machine*.

⁷¹ Como ya hemos apuntado *A Sound of Thunder* es una novela corta de *cf* del escritor estadounidense Ray Bradbury, publicado por primera vez en la revista *Collier's* en 1952. No podemos saber hasta que punto es una simple coincidencia que el apellido del protagonista coincida con el de la revista. En español fue editado en el libro *Las doradas manzanas del sol*, traducción de *The Golden Apples of the Sun* bajo el título de *El ruido del trueno*. Multitud de historias y películas han utilizado la teoría de Bradbury que además sería utilizada y acuñada como efecto mariposa por el meteorólogo y matemático Edward Lorenz al intentar hacer una predicción del clima atmosférico. El concepto, aceptado universalmente en el ámbito científico, se enmarca en la teoría del caos.

Una vez instalado en 1896, hace algo que parece vetado a los viajeros a través del tiempo: revelar información sobre el futuro. Como castigo, retorna a su época sirviendo de catalizador para el retorno un centavo acuñado en 1971 olvidado en el disfraz alquilado que utiliza para pasar desapercibido en 1896.

Collier confiaba en que terminaría olvidando su procedencia y transformándose en un ciudadano de ese tiempo. Y nombra a Ambrose Bierce, el juez Crater⁷² y tantos desaparecidos que si viajaron en el tiempo fueron protegidos por la naturaleza para no alterar la historia. Por eso, afirma, ninguno ha vuelto.

Como es de esperar en estas historias, nadie da crédito al manuscrito a pesar de que como sucede en *The time machine* (1895) hay una posible prueba, aunque, como suele ser habitual, no es definitiva. Si en el caso del viajero de Wells era una flor de raros pistilos, aquí se trata de un reloj regalado por Elise.

El viaje narrado, no dura más de un día y medio.

La novela de Matheson y sobre todo la película son ya clásicos de la *cf* y el viaje en el tiempo. No obstante, debemos señalar que *Bid time return* es deudora de una novela escrita cinco años antes, aunque Matheson consigue una novela de *cf* más *soft* que su predecesora al centrarse casi exclusivamente en la gran historia de amor entre un hombre y una mujer de épocas diferentes.

En 1970, el estadounidense Jack Finney⁷³ (1911-1995) publicó la novela ilustrada *Ahora y siempre* (*Time and again*) con una serie de ingredientes utilizados tanto en obras anteriores como posteriores. Su influencia en otras novelas —no reconocida, como en el caso de Richard Matheson— y en otros autores —reconocida, como en el caso de Stephen King⁷⁴— hace que la empleemos como uno de los modelos que permitirá una mejor comprensión de esta tesis y que se sitúa en un punto intermedio entre la *cf soft* y *hard* y la *cf* como herramienta para enfatizar un relato cuyo argumento

⁷² Las de Bierce y Crater son dos de las desapariciones misteriosas que han pasado a los anales de hechos inexplicables y misteriosos de la imaginería popular norteamericana. El primero desapareció tras partir a México y unirse como observador al ejército de Pancho Villa. Corría el año 1913. El juez Joseph Crater desapareció una noche agosto 1930 a la salida de un club nocturno de Nueva York. La última vez que se le vio fue cogiendo un taxi.

⁷³ Jack Finney firmó 15 años antes otra novela iconográfica de la *cf* mundial *Los ladrones de cuerpos* (*The body snatchers*, 1955) que fue llevada al cine en 1956 por Don Siegel bajo el título *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the body snatchers*). En 1978, en 1993 y en 2007 se realizaron nuevas adaptaciones de esta película.

⁷⁴ La novela de Stephen King *22-11-63* (*11-22-63*, 2011) demuestra el grado de popularización que ha alcanzado la literatura de *cf* sobre viajes en el tiempo. El autor narra una historia que es posible gracias a varios viajes en el tiempo sin apenas dar explicación de cómo se producen estos traslados.

poco o nada tiene que ver con la anticipación, la extrapolación, la prospección o, simplemente, la ciencia.

La novela de Jack Finney, como ya hemos dicho está fechada en 1970 y en ese año todavía era necesaria una explicación del autor de cómo y por qué se iba a producir algo tan fantástico como un viaje en el tiempo; algo que con el paso de los años, en muchos casos, ha pasado a segundo plano o hasta ha desaparecido de la trama.

Rube, uno de los personajes principales, trata de convencer al protagonista, Simon –“Si”, a lo largo de la novela— para que participe en un proyecto del que no le puede hablar hasta que no sume a él:

Existe un proyecto. Un proyecto del gobierno de Estados Unidos, supongo que debería añadir. Secreto, por supuesto. ¿Qué cosa no lo es en el gobierno actualmente? En mi opinión, y en la de un puñado de personas, es aun más importante que los programas de investigación nuclear o de exploración aeroespacial, incluidos satélites y naves espaciales, si bien muchísimo más pequeño. Quiero dejar claro de inmediato que no puedo decirle nada acerca de ese proyecto. Y créame, nunca llegaría a imaginárselo... Le aseguro que nada de lo que los seres humanos han intentado en toda la alocada historia de nuestra especie se acerca siquiera a esto en cuanto a su absoluta fascinación.

La primera vez que me hablaron de este proyecto estuve casi dos noches sin pegar ojo; y no utilizo el término como suele utilizarse habitualmente, sino en su sentido más literal... Es más, la tercera noche, para poder dormir tuve que ponerme una inyección en el brazo, y eso que se supone que soy un tipo sin imaginación, que lo consigue todo a fuerza de perseverancia... ¿He logrado captar su atención? (Finney, 1997: 9)

El viaje en el tiempo como proyecto secreto será frecuente desde el comienzo de la “guerra fría”, pues como irónicamente apunta Rube “¿qué cosa del gobierno no lo es actualmente?”. Además, Finney describe un componente del viaje en el tiempo sin mencionar que es de eso de lo que trata. Un componente que, por otra parte, forma parte de la motivación para la concepción de esta tesis: la absoluta fascinación de vivir “la aventura más grande que un ser humano sea capaz de experimentar...” (*ibid*: 11).

El escritor, como posteriormente harán Matheson y Benford, también se sirve de Einstein para dar forma y peso a su relato, aunque lo hace de una manera más lírica que la acostumbrada en las novelas de género:

(...) como el mismo Einstein señaló... Decía que somos como personas a la deriva, en un bote sin remos y arrastrados por la corriente en un río zigzagueante. Alrededor, sólo

tenemos el presente. No podemos ver el pasado, que ha quedado en los recodos y curvas que hemos dejado atrás. Pero está allí.

Mi pobre aportación a la gigantesca teoría de Einstein consiste en que... un hombre debe, de algún modo, ser capaz de saltar de ese bote a la orilla del río, y luego retroceder hasta una de esas curvas que han quedado detrás de nosotros. (*ibid*: 43)

Para viajar Si no tendrá que utilizar complicadas máquinas. Sus cualidades innatas –por eso ha sido seleccionado por el gobierno— y la autohipnosis y la sugestión, y una meticulosa preparación histórica así como una recreación ambiental exacta del pasado –se instala en un apartamento del ya legendario edificio Dakota de Nueva York cuya construcción comenzó en 1880— le bastarán para trasladarse a 1882:

(...) yo sabía —con absoluta certeza— que allí fuera también existía el mes de enero de 1882. Y sabía —con absoluta certeza, también— que cuando llegara el momento podría trasladarme allí otra vez. (*ibid*: 89)

Finney utiliza material gráfico y, obvio, documentación histórica sobre sucesos reales para recrear el Nueva York de fin de siglo. En su escenificación intercala posibles efectos mariposa y paradojas temporales para construir una novela de aventuras y romántica, con el amor como detonante y desenlace.

Como hemos recogido, Matheson emplea un sistema muy similar para hacer viajar a su protagonista, incluido un edificio histórico contemporáneo al destino temporal.

Finney escribe una *cf* más clásica. El gobierno, el poder, sí interviene y tras recibir la noticia de que se ha conseguido viajar en el tiempo incrementa su interés por el proyecto y plantea los primeros objetivos extracientíficos: tratar de variar el curso de la historia alterando un hecho pasado.

Como también es habitual en este tipo de historias, y lo iremos corroborando a lo largo de este trabajo, las aplicaciones del viaje pueden ser muy perniciosas. En *Ahora y siempre* el mismo director científico del proyecto, Danziger, duda sobre la bonhomía de su descubrimiento:

Porque, sencillamente, no es cierto que debamos seguir haciendo algo sólo porque hemos descubierto que somos capaces de hacerlo... A medida que la ciencia utiliza una habilidad

totalmente nueva para descifrar los acertijos más profundos del universo, se hace cada vez más evidente que no necesitamos hacer algo, ni debemos hacerlo necesariamente, sólo porque hemos averiguado cómo se hace. (*ibid*: 183)

Surge el miedo a la manipulación del pasado por intereses espurios, y así lo manifiesta Danziger:

No hay análisis posible para un riesgo calculado, Rube. Porque no existen cálculos, sino únicamente riesgos. ¿Quién nos ha otorgado el derecho a decidir en nombre de todo el mundo si debemos correrlos? —Miró fijamente a Rube durante varios segundos, luego al resto de los presentes, mientras proseguía—: Como creador y director de este proyecto digo, y si hace falta lo ordeno, que debe interrumpirse, excepto para analizar lo que ya tenemos. (*ibid*: 186)

Si apoya a Danziger y decide trasladarse de nuevo al pasado para disfrutar de la vida junto a Julia, la mujer de la que se ha enamorado, pero, además, y de acuerdo con el plan de Danziger, evitar la puesta en marcha del proyecto. Para conseguirlo utiliza el escrito que se supone que es el que ha llegado a manos del lector

Si decidía reunirme con Julia podría finalizar este manuscrito, decidí, y luego, cuando fuera que se construyera la Biblioteca —¿en 1911?—, podría depositarlo allí, donde sabía que rebuscaría algún día. (*ibid*: 320)

No obstante, y para asegurarse de que el proyecto no salga adelante, Si compra un puro y acude a un teatro neoyorquino y pide fuego a un hombre. Con ese simple gesto evita que el hombre que le enciende el puro, que no es otro que el padre de Danziger, conozca a la que habría sido su mujer y a la postre madre de Danziger.

Yo le había prometido al doctor Danziger que cumpliría con la decisión que había tomado el día en que me había enfrentado a Rube Prien y a Esterhazy. Ahora acababa de cumplir con mi promesa, y el joven que debería haber sido el padre del doctor Danziger —el parecido habría sido asombroso— y la muchacha de verde que en el futuro debería haber sido su madre, ya no lo serían. (*ibid*: 324)

Finney cierra con una paradoja temporal: si no ha existido el proyecto para viajar en el tiempo ¿cómo es posible que Si se haya trasladado al pasado? Como

veremos, el uso de las paradojas depende de la habilidad e interés del escritor. El hecho científico, como en este caso, queda relegado a un segundo plano. No es relevante.

1.4.2. Viaje en el tiempo *hard*

Muy diferente es la novela *Cronopaisaje* (*Time escape*, 1980) de Gregory Benford; una obra considerada clásica en las bibliografías de relatos sobre viaje en el tiempo, en este caso, *hard*.

Gregory Benford es doctor en Física por la Universidad de California y profesor en el Departamento de Física y Astronomía de la Universidad de California, Irvine. Desde 1988 pertenece al consejo científico de consultores de la NASA y es autor de la “Ley de Benford” y un reconocido ecólogo. Tanto es así que, en 2004, ideó una manera de frenar el calentamiento global del que se hizo eco la comunidad científica, aunque dos años más tarde, encontró un fallo en su propuesta al considerar que si se evitaba el calentamiento global no cesaría la producción de dióxido de carbono que produciría un nuevo problema ecológico como, por ejemplo, un cambio químico en las aguas de los océanos, algo que, como veremos, se relaciona de alguna manera con *Cronopaisaje*.

Benford recibió el premio Nebula en 1974 por *Si las estrellas son dioses*, escrita a la limón con Gordon Eklund. Seis años después, en 1980, con *Cronopaisaje* ganó el Nebula, el John W. Campbell Memorial, el BSFA y el Ditmar.

Fue en esa década cuando alcanzó la cúspide como escritor y junto a David Brin⁷⁵ y Greg Bear⁷⁶ entró a formar parte del conocido grupo de las tres “bes”. Los tres fueron elegidos a finales de los 90 para continuar la mítica saga *La Fundación* de Isaac Asimov.

⁷⁵ David Brin, nacido en 1950, es uno de los nombres más destacados de la ciencia ficción moderna. Posee una sólida formación científica tras una licenciatura en física y un doctorado en astrofísica. Ha trabajado como investigador y docente en la Universidad de California en San Diego y ha sido consultor de la NASA. Ha recibido los premios Hugo, Nebula y Locus. Junto con Gregory Benford y Greg Bear, David Brin ha aceptado el difícil encargo de continuar la famosa saga de la Fundación de Asimov. Fuente: Universidad Politécnica de Cataluña.

http://biblioteca.upc.es/cienciaficcio/premi_upc/castella/2000/biografia.pdf (04-05-2011)

⁷⁶ Nació en San Diego, California, el 20 de agosto de 1951. Ha ganado los premios Nebula y Hugo. Durante dos años, fue el presidente del *Science Fiction Writers of America* SFWA y colaborador en *Citizens Advisory Council on National Space Policy*, una asociación privada relacionada con la investigación espacial en la que se aglutinan especialistas militares, científicos, ingenieros, astronautas, y escritores. Es también consultor de Microsoft y otras compañías de *software*. Bear es un autor de letras, por lo que es clasificado por los críticos dentro de un grupo de autores de *hard* de formación literaria con interés en la ciencia.

Como el mismo autor plasma en los agradecimientos de *Cronopaisaje* en la historia de su obra aglutina las últimas teorías de la física para dar sentido y forma a su particular viaje en el tiempo:

Muchos de los elementos científicos de la novela son ciertos. Otros son especulativos, y esos, puede demostrarse, a la larga, que son falsos. Mi intención ha sido arrojar algo de luz a algunas notables dificultades filosóficas que presenta la Física. Si el lector termina esta obra con la convicción de que el tiempo representa un enigma fundamental en la Física moderna, entonces este libro habrá cumplido su propósito. (Cambridge, agosto de 1979)

La novela abre con tres citas:

“El tiempo absoluto, cierto y matemático, por sí mismo y por su propia naturaleza, fluye uniformemente sin relación alguna con nada externo.”

Newton

“Para nosotros, los que creemos en la física, la distinción entre pasado, presente y futuro es solo una ilusión, incluso aunque sea una ilusión tenaz.”

Einstein, 1955

“¿Cómo es posible explicar la diferencia entre pasado y futuro cuando un examen de las leyes de la física revela únicamente la simetría del tiempo...? La Física actual no prevé ni un tiempo que fluye, ni un momento presente en movimiento.”

P. C. W. Davies, *La física de la asimetría del tiempo*, 1974

La novela de Gregory Benford se desarrolla en dos cronotopos paralelos, aunque para el desenlace reserva un tercero.

En 1998, reina el caos. Una floración de diatomeas⁷⁷ crece de manera exponencial e impide la oxigenación de los océanos⁷⁸. No hay solución al problema o, al menos, tiempo suficiente para dar con ella.

⁷⁷ Algas unicelulares microscópicas.

⁷⁸ Recuerda a la metáfora del nenúfar que se utiliza tanto para prever y explicar crisis económicas como ecológicas. La alegoría es la siguiente: Una persona suele pasear a diario junto a un lago. Un día, observa que ha crecido un nenúfar en uno de los extremos del lago. Al día siguiente son dos los nenúfares, cuatro al tercero, ocho al cuarto día, y así sucesivamente... Un día el paseante se sorprende de ver que los nenúfares han llegado a ocupar la mitad del lago, pero no se preocupa demasiado puesto que imagina que todavía tardarán un tiempo en llegar a cubrir todo el lago. La pregunta que cabe hacer aquí es: si el lago se llena el día 30, ¿Cuándo llega el paseante a verlo lleno hasta la mitad de nenúfares? La respuesta es el

Un grupo de científicos radicados en Cambridge tratan de enviar un mensaje al pasado, a 1963, con el objetivo de impedir la puesta en circulación de un herbicida que está causando el gran desastre ecológico que amenaza a la humanidad.

Entre los personajes destacamos el de Peterson, representante del poder político y del consejo mundial formado por ecólogos, biólogos y analistas ocupados en la resolución del problema, que se convierte en el personaje catalizador que permite al lector comprender el experimento propuesto. Las explicaciones a Peterson (por ende al lector) las ofrecen los científicos Gordon —en 1963 y 1974— y Renfrew y Markham —en 1998— que van dando cuenta del proceso y fines de su investigación con el objetivo de conseguir los equipos que se van haciendo necesarios para el éxito del experimento.

El experimento consiste en bombardear con iones a alta energía antimonio de indio para producir taquiones. Los taquiones se bombean y se focalizan en un rayo que entra en resonancia con los núcleos de indio en un campo magnético fuerte. Pasan directamente a través de la materia ordinaria y se lanzan a lo largo de años luz sin temer que se dispersen por el camino⁷⁹.

Asimismo, hace falta un receptor en 1963. Los científicos intentan interferir con algún experimento que se estuviera realizando en 1963. Eso sí, antes hay que dilucidar la posición espacial de la Tierra en esa época para poder dirigir el mensaje. La universidad californiana de La Jolla en 1963 será el segundo cronotopo de la novela. Las vicisitudes de los científicos de una y otra época y la relación con su entorno se convierten en las dos narraciones paralelas que dan sentido a *Cronopaisaje*.

A lo largo de la obra, Peterson, en 1998, va desentrañando a base de preguntas el fondo del experimento y las posibilidades de éxito. Como "¿Qué tiene que ver el viajar más rápido que la luz con el viaje por el tiempo?" (Benford, 1980: 32). A lo que le responden que es algo que se deriva directamente de la relatividad restringida⁸⁰, pero intentado no crear ninguna contradicción. En ese momento, surge la ya arquetípica, en lo que a viajes en el tiempo se refiere, paradoja del abuelo⁸¹.

día 29. La metáfora señala en qué consiste el crecimiento exponencial y lo engañoso que puede llegar a ser.

⁷⁹ Debemos recordar que estamos ante un modelo de viaje en el tiempo de *cf hard*. La formulación de este experimento, a pesar de lo que a priori pueda parecer a los legos en la materia, tiene mucho más de ciencia que de ficción. Otra cosa es que se pudiese llevar a la práctica y los resultados fuesen los enunciados.

⁸⁰ No es otra que la teoría especial de la relatividad de Albert Einstein publicada en 1905.

⁸¹ La paradoja del abuelo o máxima paradoja se basa en la posibilidad de viajar al pasado y matar a nuestro abuelo antes de que haya concebido a nuestro padre. Si conseguimos matarlo, nuestro padre no nace y, por ende, nosotros tampoco. La pregunta es obvia ¿es posible matar al propio abuelo? Tal vez, la respuesta sea no y, a pesar, de los intentos actúe una fuerza superior que lo impida. Suena a

Los ejemplos de paradojas se prodigan a lo largo de la historia así como las citas a las teorías y científicos más relevantes de la nueva física de partículas. Las referencias científicas son explícitas aunque perfectamente imbricadas en la estructura narrativa. En una fiesta le explican a una profana (al lector o lectora que se perfila bajo ese personaje) que "Einstein mostró que dos personas yendo la una al encuentro de la otra no pueden ponerse de acuerdo sobre dos acontecimientos que se produzcan al mismo tiempo. Ello es debido a que la luz necesita un tiempo finito para viajar desde los acontecimientos hasta las dos personas, y ese tiempo es distinto para cada una de ellas" (*ibid*: 39). La profana continúa preguntando ¿por qué no construir una nave espacial a taquiones? Y le responden: "¿cómo viajaría usted en una nave espacial que se moviera más rápido que la luz?" (*ibid*).

Peterson sigue obsesionado con la paradoja del abuelo, no saben cómo la pueden eludir y por tanto cómo cambiar lógicamente el pasado. Markham, entonces le habla de los descubrimientos Feynman y Wheeler⁸²

(...) que elaboraron la descripción correcta de la naturaleza de la luz y mostraron que se difundían dos ondas cuando uno intentaba crear una onda de radio (...) Una de ellas la que recibimos en nuestros aparatos de radio. La otra viaja hacia atrás en el tiempo... la "onda avanzada" tal como la llamaron Wheeler y Feynman.

—¿Cómo es que percibimos el tiempo que pasa y sin embargo todas las ecuaciones de la Física dicen que el tiempo puede transcurrir en cualquier dirección, hacia delante o hacia atrás?

—(...) Es como lanzar dos piedras a un estanque. Ambas crean ondas (...) Pero donde los picos de la primera piedra se encuentran con los valles de la segunda, se anulan. El agua no se mueve. (*ibid*: 75)

predeterminación, pero entonces ¿ésta sólo es válida para el abuelo y no para el nieto que quiere acabar con él? Otra posibilidad es que solo exista el presente. No hay ni pasado ni futuro y, por supuesto, nada predeterminado. Otra opción es que si conseguimos matar al abuelo se produzca un cambio en el futuro y la desaparición, lógica, de sus nietos. Pero ¿también desaparece la máquina del tiempo?

No obstante, la más empleada en la *cf* (y la que apuntan muchos científicos) es la siguiente: puedo matar a mi abuelo pero creo una realidad completamente nueva que comienza su existencia como mundo o universo paralelo en ese mismo instante. Esta posibilidad resuelve la paradoja, pero da pie a más interpretaciones como que el tiempo no solo sea relativo sino que pueda coexistir en otros planos de la realidad. (Basado en www.cienciorama.unam.mx/index.jsp?pagina=cosmos&action=vrArticulo&aid=22408-01-2012)

⁸² Richard Philips Feynman (1918-1988) es un físico norteamericano que trabajó sobre ondas electromagnéticas bajo la dirección del físico nuclear estadounidense John Wheeler (1911-2008) que tanto aportó a la fisión nuclear. Obtuvo el Premio Nobel de Física, en 1965 junto con Shin-Ichiro Tomonaga y Julian Schwinger. Feynman y Wheeler colaboraron en el Proyecto Manhattan.

Peterson no cede y continúa el interrogatorio: ¿Cómo evita usted las paradojas? A lo que Markham responde que aunque se hubiese disparado al abuelo para matarlo, lo que impediría el nacimiento del nieto, tal vez resultase tan solo herido. Y ejemplifica de la siguiente manera: "Estamos acostumbrados a pensar en estas cosas como si en ellas hubiera implicada alguna especie de interruptor que únicamente tuviera dos posiciones" (*ibid*: 77), pero hay un camino que el interruptor recorre de abierto a cerrado "seguimos sin saber que significa ese estado intermedio, impreciso. Sin embargo evita las paradojas. Uno puede aplicar a ello una buena parte del formalismo de la mecánica cuántica" (*ibid*: 79).

El diálogo en forma de pregunta respuesta continúa y permite aclarar complejidades al lector que de otra manera hubieran resultado forzadas o hasta incongruentes. De alguna manera, son estas preguntas y respuestas la que dan sentido a la obra y se constituyen en el *novum* de la misma:

—¿Cómo conseguirá Renfrew evitar el crear una paradoja? Si les ofrece suficiente información, ellos resolverán el problema, y no habrá ya ninguna razón para que envíe el mensaje.

—Ese es el truco. Evitar la paradoja (...) Renfrew enviará una parte de la información vital..., la suficiente como para iniciar las investigaciones, pero no la suficiente como para resolver completamente el problema.

—¿Pero qué ocurrirá respecto a nosotros? ¿El mundo cambiará a nuestro alrededor?

— (...) El problema se verá reducido, los océanos no se hallarán tan gravemente afectados.

— (...) ¿Cómo sabemos que este no es el resultado del experimento que vamos a iniciar? Es decir, si Renfrew no hubiera existido y pensado en su idea, quizá nos halláramos mucho peor.

— (...) Es extraño pensar que esto puede ser una consecuencia de lo que aún no hemos hecho. (Benford, 1980: 81)

Peterson propone una comprobación para saber si el experimento es posible: pedir al pasado una señal contratando una caja de seguridad etiquetada a su nombre con una nota en su interior. El mensaje es enviado a Nueva York, a La Jolla y a Moscú donde se supone que existían en 1963 grupos experimentales que trabajaban con equipos de resonancia magnética nuclear.

La comprobación es un éxito y en 1998 aparece en la caja un papel en el que se lee: Mensaje recibido La Jolla.

Benford, imaginamos que consciente de que las paradojas son un arma de doble filo en un relato sobre un viaje en el tiempo, continúa con su empeño didáctico y emplea todo tipo de argucias y hechos reales para explicar cómo se producen y cómo se evitan, si es que son evitables. Para seguir ilustrando el tema presenta otra supuesta paradoja que aparece en un cartel de la peluquería de un tal Barrett: "Barrett está dispuesto a afeitar únicamente a los hombres que se sienten incapaces de afeitarse a sí mismos". Markham asegura que se trata de un chiste privado, una referencia a la astucia del Bertrand Russell y los matemáticos de hacía un siglo. "La pregunta obvia era: Pero ¿y qué pasa con Barrett? ¿Quién puede afeitar al pobre viejo Barrett? Si Barrett era capaz de afeitarse a sí mismo, y si el cartel era cierto, entonces no era capaz de afeitarse a sí mismo. Y si Barrett no podía afeitarse a sí mismo, entonces, según el cartel, era capaz de afeitarse a sí mismo. Russell había imaginado esta paradoja (...)" (*ibid*: 154).

La *cf hard* salpica todo el relato con diálogos entre científicos como el que reproducimos:

(...) me gusta la antigua idea de Wheeler... tienen la misma masa porque todos ellos son la misma partícula.

— ¿Cómo es eso posible?

— Entiéndalo, sólo hay un electrón en el universo. Un electrón viajando hacia atrás en el tiempo, se parece a una antipartícula, el positrón. De modo que usted lanza un electrón hacia delante y hacia atrás en el tiempo, y tenemos que todo sale de una sola partícula... perros y dinosaurios, piedras y estrellas". (*ibid*: 218)

Y es que Benford, a través de sus personajes, repasa la transformación de la física newtoniana a la einsteiniana. Las consecuencias de los descubrimientos de Einstein "eran mucho más difíciles de definir, lo cual era el camino correcto" (...) "La simetría (SU3) de Gell-Mann⁸³ (...) el grupo de Lorentz⁸⁴; el isospín⁸⁵ (...) para ir más allá de Einstein, uno debía seguir las simetrías" (*ibid*: 260).

⁸³ El primero en proponer la existencia de los quarks.

⁸⁴ Históricamente las transformaciones de Lorentz fueron introducidas por Hendrik Antoon Lorentz (1853 - 1928), para resolver ciertas inconsistencias entre el electromagnetismo y la mecánica clásica. Lorentz había descubierto en el año 1900 que las ecuaciones de Maxwell resultaban invariantes bajo este conjunto de transformaciones, ahora denominadas transformaciones de Lorentz. Al igual que los demás físicos, antes del desarrollo de la teoría de la relatividad, asumía que la velocidad invariante para la transmisión de las ondas electromagnéticas se refería a la transmisión a través de un sistema de referencia privilegiado, hecho que se conoce con el nombre de hipótesis del éter. Sin embargo, tras la interpretación por parte de Albert Einstein de dichas relaciones como transformaciones de coordenadas genuinas en un

Los acontecimientos que marcan el argumento de la novela se van resolviendo: Gordon, en 1963, está estudiando de dónde pueden llegar los mensajes y llega a la conclusión de que vienen del lugar al que se encamina el Sol y la Tierra. Mientras tanto, el mensaje propuesto por Peterson llega codificado a 1963. En él se indica en qué banco deben contratar a su nombre una caja de seguridad. Gordon sigue las instrucciones recibidas.

Las piezas empiezan a encajar. Gordon comprueba que en 35 años la Tierra estaría en una localización cercana a aquella desde la que, supuestamente, llegan los mensajes. El científico no sabe cómo presentar el descubrimiento.

El 22 de noviembre de 1963, disparan a Kennedy mientras Gordon Bernstein está impartiendo una de sus clases. Casualmente, un alumno de un profesor de Física va a ese lugar en busca de unas revistas en donde se habla de unas posibles señales del futuro, se encuentra con Oswald y le deja fuera de combate después del segundo disparo⁸⁶ que realiza contra el presidente.

En 1998, John Renfrew sigue intentando transmitir el mensaje mientras piensa que "el lenguaje humano no encajaba con la Física. No había ningún tiempo verbal que reflejara la idea del bucle temporal. Ninguna forma de convertir el lenguaje en el pivote de la física⁸⁷, de aplicar un momento de inflexión que pudiera hacer que las paradojas se disolvieran en un ciclo ordenado, girando infinitamente" (*ibid*: 330).

Cuando la desesperanza se empieza a adueñar del científico es él quien recibe un enigmático mensaje: "Intentamos contacto desde 2349 en taq". Un mensaje en inglés ¿desde el año 2349 o en la banda 234'9 kilovatios? Sea como fuere, el café le sabe mejor. El escritor deja al lector que opte: una casualidad o el planeta se ha salvado, sigue habiendo vida humana en ese año y hasta el café ha cambiado de sabor... (*ibid*: 331).

espacio-tiempo tridimensional la hipótesis del éter fue puesta en dificultades.

⁸⁵ Introducido por Werner Heisenberg. El isospín (espín isotópico o espín isobárico) es un número cuántico relacionado a la interacción fuerte y aplicado a las interacciones del neutrón y el protón.

⁸⁶ La historia oficial dice que Oswald disparó tres veces y que dos balas acertaron sobre el presidente Kennedy.

⁸⁷ Una de las estrategias del relato fantástico es el énfasis en la inefabilidad: la imposibilidad de dar con las palabras que definan la maravilla, la grandeza del acontecimiento. Es curioso que en una obra de carga científica se produzca esta misma situación.

Para el desenlace de la novela, Benford plantea el tercer cronotopo: 1974. Gordon comenta con otro colega los antiguos mensajes y le preguntan porque no habla de los nombres que también le llegaron y de otros mensajes posteriores. Gordon argumenta:

Cualquier cosa que yo diga es pura suposición. Pero se trataba de una señal muy fuerte, muy bien dirigida. Fuimos capaces de demostrar el hecho de que duró tres días y luego desapareció debido al paso de la Tierra a través de un haz de taquiones. Me atrevería a decir que simplemente nos cruzamos en el camino de la red de comunicaciones de alguien. (*ibid*: 337)

Al igual que le sucediera a Renfrew con el café en 1998 le sucede a Gordon en 1974:

Contemplando a Cronkite⁸⁸ hablar sobriamente a la cámara el 22 de noviembre, la había sentido de nuevo ¿Era esa la firma de una auténtica e inevitable paradoja? ¿Era entonces cuando el futuro se había visto radicalmente alterado? No había forma de decirlo, al menos todavía no.

No había todavía instrumentos diseñados que pudieran medir el efecto. Sin embargo, Gordon tenía la sensación de experimentar una sensación subjetiva de cuándo había ocurrido ¿Quizá debido a que él se hallaba cerca del lugar donde llegaban las paradojas? ¿O quizá, porque como Penny había dicho, él ya estaba en la línea, sintonizado? Quizá nunca lo supiera (...)

Los mensajes habían cesado en 1963. (*ibid*: 338)

Gordon continúa ensimismado en sus pensamientos con los que Benford ofrece a los lectores una condensada, pero completa teoría sobre las posibilidades y consecuencias que pueden derivar de los viajes temporales en la que apuesta por la creación de un nuevo universo paralelo, similar pero diferente, cuando se produce una injerencia en el pasado:

Los taquiones eran una nueva clase de fenómeno ondulatorio, ondas de casualidad formando bucles entre pasado y futuro, y las paradojas que podían producir conducían a un nuevo tipo de física (...) la nueva función ondulatoria no describía probabilidades... hablaba

⁸⁸ Walter Cronkite (1916-2009) influyente periodista norteamericano que informó durante años de los acontecimientos más importantes que se produjeron en Norteamérica, como el atentado contra Kennedy, la llegada del hombre a la Luna o el Watergate.

de distintos universos. Cuando se establecía un bucle, el universo se escindía en dos nuevos universos. Si el bucle era del tipo simple "mata a tu abuelo", entonces el resultado era un universo donde el abuelo vivía y el nieto desaparecía. El nieto reaparecía en un segundo universo, habiendo viajado hacia atrás en el tiempo, donde disparaba contra su abuelo y vivía su vida, a lo largo de los años alterados para siempre por su acción. En ninguno de los dos universos el mundo era paradójico (...) El mundo futuro que había enviado los mensajes a Gordon había desaparecido, era inalcanzable. Se había separado en algún momento en otoño de 1963 (...) Algún acontecimiento había hecho el experimento de Renfrew imposible o innecesario. Podía haberse tratado de la conferencia de prensa Ramsey-Hussinger, o el depositar el mensaje en la caja de seguridad en el banco, o el atentado contra Kennedy. Una de esas cosas, sí ¿Pero cuál? (*ibid*: 340)

En una reunión donde se dan cita los grandes científicos Gordon es espetado por un desconocido: "Deseaba conocerle, y por ello me temo que me he colado sin permiso". Gordon se fija en el nombre que figura en su solapa: Gregory Markham. Gordon se pregunta

(...) si aquel acontecimiento, aquel encuentro fortuito, podía haber sido el elemento que había desencadenado las paradojas... pero no, aquello no tenía sentido, la ruptura se había producido en 1963, por supuesto, sí. Aquel Markham no era el hombre que calcularía y argumentaría en aquel distante Cambridge. El Markham que acababa de ver no moriría en un accidente de avión⁸⁹. El futuro sería distinto. (*ibid*: 342)

En la misma reunión el presidente de los Estados Unidos entrega alguno de los galardones. El presidente es un tal Scranton⁹⁰ que había desacreditado a Robert Kennedy

(...) involucrando a su ceñudo hermano menor en una maraña de escuchas telefónicas de los demócratas, y luego de uso indebido de los servicios de Inteligencia y del FBI contra los republicanos. Gordon había considerado que las acusaciones eran difíciles de creer en aquel momento, particularmente desde el momento en que había sido Golwater quien había puesto al descubierto los primeros indicios. Pero en retrospectiva, era bueno haberse librado de la dinastía de los Kennedy⁹¹ y de un imperialismo presidencial. (*ibid*: 343)

⁸⁹ En el cronotpo de 1998, el personaje de Markham fallece en un accidente de avión sin saber si su experimento para salvar su presente había tenido éxito.

⁹⁰ Un político republicano real de la época que nunca llegó a la presidencia.

⁹¹ Como veremos en esta tesis, hay temas recurrentes en la literatura de *cf* relacionada con los viajes a través del tiempo. El cambio de los resultados de las confrontaciones bélicas y la muerte o la

Gordon Bernstein es premiado por "sus investigaciones en la resonancia magnética nuclear que produjeron un sorprendente y nuevo efecto (...)" una nueva partícula, el taquión, capaz de moverse más rápido que la luz y que implicaba que las partículas podían viajar hacia atrás en el tiempo. A Gordon le parece ver entre el público a su madre, a la que suponía muerta en 1963 y vuelve a tener esa extraña sensación... ¿Se ha producido un cambio en su presente?

Gregory Benford, a pesar de la complejidad de muchos de los enunciados y teorías físicas que emplea en su novela consigue, dada su pericia literaria, hacer comprensible la idea de la obra a los legos en la materia. Al mismo tiempo, y dado que emplea un gran número de teorías y postulados científicos reales consigue captar la atención de físicos y especialistas en la materia. No obstante, *Cronopaisaje* es un caso de *cf hard*, sin ambages, pero excepcional por su relativa accesibilidad a todo tipo de públicos.

En los relatos que vamos a mencionar y a analizar en esta Tesis no hay ejemplos nítidos de *cf hard*, aunque en algunos casos sí se dan o se intentan dar las explicaciones científicas oportunas o emplear las hipótesis más vanguardistas para dar forma al relato. Debemos subrayar, eso sí, que, en algunas obras debido al paso del tiempo y a la aceptación o caída en desgracia de algunas conjeturas o hipótesis, el contenido *hard* se ha transformado en *soft* o hasta en fantástico.

Así, por ejemplo, Enrique Gaspar en *El anacronópete* (Capítulo 2), al imitar el modelo de Verne, trata de justificar el funcionamiento de su máquina del tiempo con explicaciones pseudocientíficas, rayando en disparatadas, pero el espíritu de la obra en esos pasajes —y en su fecha de edición— se podría considerar *hard* o *verniana*.

Por su parte, Carlos Mendizábal y a pesar de que *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* (Capítulo 3) es una continuación de *La máquina del tiempo* de Wells, introduce una serie de teorías evolutivas y tecnologías en la construcción del futuro de la humanidad que le acercan más al *hard* que al *soft*. Eso sí, sólo en el primer volumen de la obra.

Respecto a Ángel Torres Quesada y su serie *El Orden Estelar* (Capítulo 4) baste decir que es el más claro ejemplo de *space opera* española del siglo XX lo que implica,

supervivencia de grandes personajes históricos y la versión extrapolada de lo que pudo haber sido y no fue, son del gusto de muchos escritores de *cf*.

casi por sistema, su calificación como *cf soft*. No obstante, al ahondar en el mito fundacional de su saga aplica a la perfección la idea que hemos recogido de que viajar en el tiempo sería posible si, por ejemplo, una civilización extraterrestre hubiera construido la máquina capaz de hacerlo.

Con *Caballo de Troya* (Capítulo 5), Juan José Benítez, y a pesar de su empeño en recargar el texto con notas al pie de pretendido carácter científico o pseudocientífico, la *cf* que practica es, también, *soft*.

El caso de la ucronía de *Fuego sobre San Juan* (Capítulo 6) de Pedro García Bilbao y Javier Sánchez Reyes merece una aclaración: cómo se produce el viaje en el tiempo y la tecnología que presentan sobre un futuro no muy lejano son diáfananamente *soft*. En cambio, la meticulosidad del tratamiento histórico de las batallas navales, de los hombres que participaron, las localizaciones y el armamento empleado, le confieren, consideramos, cierta connotación *hard*, pues para apreciar todo los conocimientos e investigaciones que se han volcado en la novela hay que tener una formación histórica por encima de la media.

Por último, el gran homenaje que Félix J. Palma hace a H. G. Wells en *El mapa del tiempo* (Capítulo 7) si es difícil asimilarlo a un género, no digamos a una categoría, la de *hard* o la de *soft*, porque, además, en nuestra opinión, con el paso de los años ambos conceptos han ido perdiendo gran parte de su significado. Palma hace un compendio de todo lo leído sobre *cf* y viaje en el tiempo —que es mucho— y consigue construir una fabulosa historia que no habría sido posible sin esos cimientos fantacientíficos, pero que de cara al lector se convierten en simples anécdotas literarias inmersas en un argumento que sobrepasa las supuestas fronteras del género.

Capítulo 2: *El anacronópete* (1887), la primera máquina del tiempo

2.1. Antecedentes literarios del viaje en el tiempo en España

La búsqueda de antecedentes literarios a la *cf* o al viaje en el tiempo puede resultar una labor tan ímproba como estéril pues como afirma Juan Molina Porras:

Hay críticos que encuentran antecedentes en cualquier momento de la historia literaria, la ciencia ficción propiamente dicha nace en el siglo XIX. La extensión del proceso de la Revolución Industrial por la mayor parte del continente europeo, los adelantos técnicos como la máquina de vapor o el tren y la divulgación de las teorías de Darwin motivaron que la ficción volara hacia espacios y tiempos nunca antes imaginados. (Molina, 2006: 34)

Pero, como es lógico, sí parece apropiado referirse a algunos ejemplos que puedan servir de pórtico a la presentación del tema de esta Tesis doctoral, una selección necesariamente subjetiva de títulos de referencia en la literatura española en los que el traslado en el tiempo, ya sea por obra y efecto del sueño, la magia, la alucinación, la ciencia o el milagro, pueden preparar el estudio que realizaremos aquí. No son obras o relatos que hayan tenido reconocida influencia en obras de *cf* posteriores, sino simples hitos en los que la distorsión del continuo espacio-tiempo en la narración es el punto de partida, el eje vertebrador o el que provoca el desenlace de la trama.

Entre ellos, podríamos mencionar la leyenda antigua de los Durmientes de Éfeso, que arraigó en España en época de la dominación árabe, de enorme interés por su antigüedad, desubicación espacial y, difusión, una historia que obliga a los viajeros en el tiempo a plantearse cuestiones lógicas que llegarán a convertirse en convenciones del subgénero. Del mismo modo, la Cantiga CIII de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio conocida como *El monje y el pajarillo* también relata el retorno de un “durmiente” que cae en un trance místico que dura trescientos años.

El ejemplo número 11 de *El libro del Conde Lucanor* ha sido considerado tradicionalmente un claro precedente de viaje en el tiempo en la literatura española. A la importancia de la obra hay que añadir la maestría que ejerce don Juan Manuel con un traslado en el tiempo del que no es consciente ni su personaje, el deán, ni los lectores hasta que el autor devuelve a todos a la realidad.

El representante por excelencia del romanticismo español Gustavo Adolfo Bécquer recoge una cantiga provenzal en la que narra la vida de Teobaldo de Montagut y su fantástico paso por el cielo y el infierno en un viaje que para el protagonista dura unos minutos mientras que en el mundo real transcurre un siglo y medio.

Asimismo, hablaremos en este apartado de un texto incompleto de Santiago Ramón y Cajal, apenas difundido, en el que el sabio español plantea un viaje al año 6000. El Nobel de medicina también gustó de la literatura fanta-científica –admiraba a Julio Verne- y publicó una serie de narraciones de ciencia ficción bajo el título *Cuentos de vacaciones* (1905). El relato no llegó a concluirlo y por tanto no fue editado para el gran público, pero es muy valioso por la originalidad de su planteamiento y, sobre todo, por la relevancia científica de su autor.

También debemos destacar al gran precursor de la *cf* española, Nilo María Fabra. En una brevísima narración sobre la vacua vida terrenal plantea un traslado en el tiempo para contemplar el pasado, defender la inmortalidad del espíritu y ensalzar la grandeza de Dios. *Diálogo en el espacio*, sin duda, está inspirado en *Lumen* de Camille Flammarion⁹², uno de los autores más influyentes en los albores de la *cf* mundial.

2.1.1. Los siete durmientes de Éfeso (c. 1110): el milagro

El primer antecedente estrechamente relacionado con el viaje en el tiempo en España tiene rango de leyenda. Como asegura uno de sus estudiosos José Vázquez Ruiz “Si exceptuamos la de Alejandro, pocas leyendas habían alcanzado tanta boga y difusión en la literatura medieval como la de los Siete Durmientes de Éfeso” (1959: 41)⁹³

⁹² Nicolas Camille Flammarion (1842-1925), astrónomo francés conocido por sus obras de divulgación. En 1862, publicó *La pluralité des mondes habités* obra que lo encumbró a la fama. En su carrera literaria destacan *La fine du monde* (1894) y *Stella* (1897).

⁹³ Para el análisis de este ejemplo seguimos la versión recogida por el estudioso en su artículo “Una versión árabe occidental de la leyenda de los siete durmientes de Éfeso”, *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos* (nº 7-8 pags, 41-117 de 1959)

Sobre la fecha y lugar de la primera aparición de esta leyenda, no hay acuerdo entre los investigadores. Se barajan como posibilidades el siglo V, en Oriente Medio, el siglo VI, en un escrito en griego, o hasta el Talmud, dónde ya se reflexiona sobre cuánto puede dormir un hombre.

Sea como fuere, lo más interesante es la temática de la narración. Como constata Vázquez la versión alcoránica del relato de los Siete Durmientes Éfeso, o como también son llamados, Durmientes de la Caverna, ocupa los versículos 8-24 de la azora XVIII, llamada, precisamente, *La Caverna*. En ella se puede leer:

Un cierto número de jóvenes, en una ciudad pagana, son fieles al Dios único. Se ocultan en una caverna cuya entrada mira al Norte. Allí Dios les hace dormirse en compañía de un perro. “Y si tú hubieses llegado a donde están ellos, habrías huido lleno de espanto”. Después de 309 años los durmientes se despiertan y envían a uno de ellos a la ciudad a comprar pan. (*ibid*: 44)

Otros historiadores medievales hacen cristianos o judíos a los durmientes y cambian la ubicación de la caverna o de las tumbas.

En España la caverna se emplaza, según autores, entre Córdoba y Granada, pero es en Granada, concretamente en Loja, donde más fuentes coinciden en situarla.

La azora XVIII plantea el tema que da pie a la leyenda: gracias al poder de Dios, de Alá en este caso, unos jóvenes creyentes se ocultan en una caverna y despiertan muchos años después como si el tiempo no hubiera transcurrido. El “viaje en el tiempo” es producto de un milagro. No obstante, ya están presentes en el relato muchas de las características que acompañaran a la literatura de *cf* donde se relaten traslados temporales.

Vázquez recoge el testimonio de Himyari:

...En el al-Andalus, cerca de Granada, en un pueblo llamado Loja (Lawsa) se encuentra una caverna donde yacen cadáveres humanos y al lado de éstos, los restos de un perro. (...) Hay quienes pretenden que son los de la Cueva. El autor (de la fuente utilizada aquí) dice: “Yo he entrado en esa caverna y he visto los cadáveres el año 505/1110-11” (...). (1959: 49)

A partir de esta referencia temporal: el año 505, según el calendario árabe, el 1110, según el occidental, Vázquez intenta fijar la configuración de la leyenda que

recoge de un texto árabe granadino, que se conserva en la Biblioteca de la Escuela de Estudios Árabes de Granada con el título “Los Compañeros de la Cueva”.

La leyenda ofrece los nombres de los siete durmientes y del perro que los acompañaba. Y refiere lo acaecido “En tiempos muy remotos, después de que Alá enviase a nuestro señor Moisés y después de la muerte de éste (...)” (1959: 54), un simple pastor es advertido por un jeque de su futuro rango como sultán de los israelitas, como deidad, compitiendo con el mismo Alá y de que, además, encontrará un fabuloso tesoro. Lo predicho se cumple y el otrora pastor se hace con un ejército y conquista y saquea Roma y ordena le construyan una gran ciudad en un paisaje idílico. Todos los pueblos se le someten y le adoran como al mismísimo Alá.

Pero los verdaderos adoradores del Dios único, encabezados por Malij, siguen adorando a Alá. Cuando el usurpador se entere sopesará el proyecto de castigarles con la muerte, pero, finalmente, optará por el perdón. Malij y un puñado de hombres más continuarán adorando en secreto al Dios verdadero por lo que deciden huir de la ciudad.

Se topan con otro pastor al que acompaña su perro. Alá hace hablar al can seguro que logrará la confianza de Malij y sus “hermanos” en el pastor. Tras acampar y calmar su sed y hambre, se dirigen a una caverna para acogerse a su sombra.

Quando entraron en la caverna y se sentaron en ella, el sueño les cerró los ojos, y, mientras dormían, Alá les arrebató las almas y las colocó en unos candiles de luz que están bajo el Trono y les dejó los ojos despiertos en virtud de su poder, ¡sea bendito y ensalzado!, confiándolos a unos ángeles para que los guardasen, paseando ya a la derecha, ya a la izquierda. El perro se quedó así mismo en la cueva con las manos extendidas. (1959: 67)

Sus perseguidores les encuentran, pero es tal el miedo que sienten al verles en semejante trance que el usurpador de Alá ordena que se tapie la entrada de la caverna con plomo.

Poco tiempo después el usurpador es castigado y Alá envía a Jesús, el hijo de María, para restablecer la justicia y la adoración a Alá como Dios único. También se ocupa de los durmientes y despierta a Malij. Lo primero que hace el durmiente es salir de la cueva para ir a beber y a la vuelta despertar a sus compañeros.

Se dirigió a la puerta de la Caverna pero la halló tapiada con piedras, si bien la construcción se había medio caído a causa del largo tiempo transcurrido.

Salió a la fuente con la intención de beber, pero encontró que ésta había desaparecido, y que los árboles frutales que crecían en aquellos contornos se habían secado.

-¡Alabado sea Alá! –se dijo- ¿Dónde está la fuente y los árboles que había aquí?

Miró en derredor suyo, pero no vio nada. Volvió a donde estaban sus amigos y los despertó del sueño. (1959: 70)

Malij les pregunta que cuánto tiempo creen que ha transcurrido y todos coinciden en contestar que un día o algo más. Malij decide ir disfrazado a la ciudad a averiguar lo que ocurre y a comprar comida.

Se encuentra con otro pastor que ni siquiera ha oído hablar de su perseguidor y cuando llega a la ciudad levanta la vista hacia la puerta y encuentra escrito: “No hay más Dios que Alá, Único, sin compañero, y ciertamente Jesús es el espíritu de Alá y su Verbo.” (1959: 71)

Obviamente, han cambiado muchas cosas, todos parecen adorar a Alá como único Dios verdadero. Cuando intenta comprar alimentos con su dinero descubrirá que ya no es de curso legal. Pero los lugareños sospechan que ha encontrado un viejo tesoro y lo llevan ante el Gobernador.

Para demostrar que no miente, Malij pide ser llevado hasta su casa, sobre la que da detalles que no podían ser conocidos salvo por sus moradores. La puerta es abierta por alguien que dice que la casa es suya, que a él se la dejó su padre y a éste el suyo.

Malij explica esos detalles y el morador de la que fuera su casa pide el libro en el que está escrita la Historia de la Gente de la Caverna. Después de esto reconoce a Malij como el primero de sus antepasados en el Islam, uno de los jóvenes que huyeron con la fe en Alá en el tiempo que ésta era perseguida.

Al final, es el propio rey quien le hace saber que han transcurrido 309 años desde que él y sus amigos se refugiaron en la caverna.

La leyenda de los siete durmientes de Éfeso es el relato de un milagro que permite a los durmientes permanecer en tal estado, sin envejecer, durante más de 300 años. No se trata de un traslado temporal tal como se entendería en la actualidad, sino de una permanencia incólume a lo largo de muchos años que da pie a alguna de las que ya son convenciones del género.

A saber. Los “viajeros durmientes” no son conscientes de lo que les ha sucedido. Malij, a pesar de las pruebas que va encontrando –la entrada de la caverna tapiada, un paisaje completamente diferente, unas gentes que se han acogido a su religión entonces perseguida– no da crédito a lo que sus ojos ven. El día o día y medio que para él ha

transcurrido, son en realidad tres siglos. Su dinero, no vale y es lo primero que hace sospechar a los lugareños. Los gobernantes no creen su historia y tiene que escarbar en detalles de su pasado que no sean conocidos por el resto para conseguir pruebas de que lo que dice es verdad. Malij lo consigue. Su “parada temporal” –una especie de hibernación o estado de vida latente o suspensión de las funciones vitales- ha sido producto de un milagro, un premio a su profesión de fe.

2.1.2. *El monje y el pajarillo* (1257–1279): lo místico

Como subraya el medievalista Eloy Benito Ruano⁹⁴ “Pocos temas más bellos y tiernos —si es que hay alguno— existen en la lírica medieval europea que el del monje que se adormece escuchando cantar a un pajarillo y, al despertar, se da cuenta de que ha permanecido ensoñando nada menos que trescientos años” (309). Es el tema central de la Cantiga CIII de las *Cantigas de Santa María* (c. 1257-1279) de Alfonso X El Sabio conocida vulgarmente como *El monje y el pajarillo*. Dada su reducida extensión nos permitimos reproducir la modernización realizada por Ruano, o más bien la “transmisión” del texto, como él mismo considera.

Cantiga CIII

*Quien a la Virgen sirve
al Paraíso irá.*

De un gran milagro ahora os quiero yo contar
que hizo Santa María a un monje que a rogar
íbale por que el cielo le quisiera mostrar.
En una fresca huerta la Virgen le hizo entrar,
en la que muchas veces él estuviera ya,
mas donde nunca viera de una fuente manar
agua tan clara y pura, a la que fue a lavar
sus manos preguntándose «¿Y ahora, qué pasará?»;
«¿veré o no el Paraíso que ansio contemplar?».
Apenas acabada del monje la oración,
oyó de un pajarillo cantar tan dulce son

⁹⁴http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai:revistas.um.es/index/oai:article/51911&oai_iden=oai_revista554 (12-07-2012).

que se adurmió al instante soñando su ilusión.
 Tanto placer le daba oír aquel cantar
 que hasta trescientos años así se estuvo, o más,
 cual si tan sólo un rato allí fuera a pasar.
 Luego que el pajarillo cesara en su trinar,
 el monje a su convento decidió regresar,
 pasando ya llegada la hora del yantar.
 Al hallarse de pronto delante de un portal
 que jamás antes viera, «¡Santa María me val!»,
 «De mí en este convento —exclamó— ¿que será?».
 Y entrado por la iglesia, hubieron gran pavor
 los monjes que allí estaban, mas preguntó el prior:
 «Decid, ¿quién sois, amigo? ¿Qué buscáis entre nos?»,
 «A mi abad busco, dijo, que hace poco dejé,
 y al prior y a mis frades, de quienes me alejé
 cuando éntreme en la huerta, y no sé dónde estén».
 Cuando esto oyó el abad por loco le tomó
 (y asimismo los frailes), mas cuando conoció
 la verdad de aquel caso, dijo «¿Quien escuchó
 nunca tal maravilla cual la que Dios quisiera
 mostrar porque Su Madre así se lo pidiera?».
 Por ella Le loemos, porque que de no lo hiciera,
 ¿qué será de él mañana? Y es que gran verdad es
 que cuanto a Ella pedimos Él nos concede, a fe.
 Y lo que aquí nos muestra nos lo dará después.
 Quien a la Virgen sirve
 al Paraíso irá.

Nos encontramos ante el relato de un viaje místico en el tiempo que tiene como consecuencia más inmediata la desubicación del viajero, que no tiene conciencia de lo ocurrido hasta que comprende la distancia temporal. Como señala el escritor José Filgueira Valverde (1906-1996)

Muestra de la originalidad de las “cantigas” frente a sus modelos es la riquísima matización de famosísimos relatos muy bellos o de difusión universal: el del monje que pasó trescientos años escuchando una melodía celestial, como si sólo durase un instante (...) (Filgueira, 1985: XLIII)

El misticismo es el vehículo que el monje emplea sin saberlo para viajar en el tiempo. Se trata de una experiencia religiosa en la que participa la mente y el espíritu. El *modus* conecta, de alguna manera, con el que posteriormente emplearán en sus relatos Jack Finney y Richard Matheson mencionados en el anterior capítulo de esta tesis. En *Ahora y siempre* y en *Que el tiempo vuelva atrás* la capacidad mental y la voluntad de los protagonistas se convierten en el motor del traslado temporal sin que medie tecnología alguna. También, en menor medida, como veremos en el capítulo 7 de este trabajo, Félix J. Palma en *El mapa del tiempo* plantea la posibilidad del viaje en el tiempo a voluntad aunque, eso sí, lo propone como un progreso evolutivo del ser humano propiciado por una predisposición genética.

La cantiga CIII, como también destaca Benito, refleja la relatividad⁹⁵ del tiempo en la Edad Media y “el tiempo como atribución a la vida de héroes, santos y míticas figuras legendarias, frente a la de los hombres comunes e indiferenciados...” (*ibid*). Con el paso de los siglos, los héroes, santos y figuras míticas legendarias, serán sustituidos por científicos y aventureros sin una relación previa con la religión. No obstante, como trasfondo siempre aparece la eternidad como aspiración, ya sea como bendición, en el caso de los místicos o como maldición en el caso de los relatos románticos y góticos sobre condenados a vagar *ad eternum* para expiar sus culpas. En definitiva, se trata de simplificaciones de los conceptos de cielo e infierno.

El tema de la cantiga CIII —“Esta es cómo Santa María hizo estar al monje trescientos años al canto de un avecilla, porque le pedía le mostrase cuál era el bien que tenían los que estaban en el paraíso” (Filgueira, 1985: 177) — no es nuevo y Filgueira descubre “influidos de los relatos de viajes al cielo, situándose dentro del grupo de la supervivencia y del retorno del durmiente” (*ibid*: 179). Asimismo, Filgueira descubre influencias de la cantiga CIII en Erasmo, en narraciones del P. Bernades, Uhland, Schäfer, Longfellow, Irving, Pecontal, Lopes Vieira, Valle Inclán, Cabanillas y D’Ors.

⁹⁵ La “relatividad del tiempo” se popularizó gracias a la amplia difusión de las teorías de Albert Einstein, pero la “relatividad del tiempo” fuera del ámbito científico la consideramos tan antigua como el ser humano. Tal consideración la apoyamos en el prosaico pero esclarecedor ejemplo sobre lo relativo que puede ser el paso del tiempo según a qué lado de la puerta del cuarto de baño se encuentre uno.

De todos ellos, y como apunta Benito, es Ramón María del Valle Inclán (1869-1936) quien mejor retoma la esencia de la cantiga “envolviéndola en la escenografía, acción y expresión de su poética modernista” (*ibid*: 312). En su poemario *Aromas de leyenda*, Valle Inclán recoge *Versos en loor de un santo ermitaño* (1907), *Clave VIII*, *Ave Serafín* del que extraemos fragmentos de las estrofas cuarta, quinta y sexta:

El ingenuo milagro al pie de la cisterna,
donde el pájaro el alma de la tarde hace eterna,
en la noche estrellada cantó trescientos años
con su hermana la fuente (...)

Lloró al sentir la vida: era un viejo muy viejo
y no se conoció al verse en el espejo
de la fuente; su barba, igual que una oración,
al pecho daba albura de comunión.
(...)

Fueran como un instante, al pasar, las centurias...
El pecado es el tiempo: las furias y lujurias
son las horas del tiempo que teje nuestra vida
hasta morir. (...)

Ramón María de Valle Inclán actualiza la cantiga CIII y ofrece a nuestro entender un verso memorable cuando escribe: “El pecado es el tiempo”.

2.1.3. *Libro del Conde Lucanor* (1335): la magia

Uno de los ejemplos que siempre se han barajado como antecedente del viaje en el tiempo en la literatura española es obra de Don Juan Manuel (1282-1348). Jorge Luis Borges habla del ejemplo XI del *Libro del Conde Lucanor*, finalizado el 12 de junio de 1335, como uno de los textos más imaginativos del género⁹⁶.

⁹⁶ Borges hace referencia a la versión titulada *El brujo postergado* y tal como recoge José Luis Guarnier en su *Antología de la literatura fantástica española* (Barcelona, Bruguera, 1969).

De las narraciones de viajes en el tiempo, quizá la de invención y disposición más elegantes sea *El brujo postergado*, de Don Juan Manuel (Guarner, 1969: 32)

La importancia de la obra de don Juan Manuel se complementa con la apreciación de Fernando Gómez Redondo, encargado de la edición de Castalia Didáctica de 1987, que asegura que fue “el primer escritor español que tiene conciencia de serlo” y que, además, huye del anonimato.

El *Libro del Conde Lucanor* se engloba en la denominada prosa de relato didáctico. En este caso, a base de *exemplos* (*enxiemplos*, según autores) propone conductas apropiadas para que sean imitadas.

En el *Exemplo XIº: De lo que contesçió a una deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo*, Don Juan Manuel sigue la misma estructura que en el resto de la obra. El Conde Lucanor habla con Patronio sobre sus cuitas y Patronio le relata una historia para que sea él quien extraiga conclusiones y actúe en consecuencia. Las narraciones de Patronio tienen un fin moralizante y se suponen ejemplos de conducta.

En este caso, se trata de la historia del deán de Santiago que deseoso “de saber el arte de la nigromancia” acude a Toledo para que don Yllán, maestro en esta ciencia, le enseñe lo que sabe. Don Yllán le advierte que los hombres de tan alta condición suelen olvidar los favores recibidos. “Et el deán le prometió et le aseguró que de cualquier bien que el oviesse, que nunca faría sinon lo que él mandase” (Gómez, 1987: 90).

Don Yllán le asegura que para que aprender esa ciencia es necesario llevarle a un lugar apartado. Antes de conducirlo, manda a una de sus sirvientas que prepare unas perdices para asarlas en la cena de esa noche.

Ambos hombres comienzan un periplo por un mundo oculto que parece transcurrir bajo la ciudad de Toledo, una ciudad, como señala Gómez, que “había adquirido justa reputación en la Edad Media de ciudad misteriosa por sus cuevas o casas mágicas” (*ibid*).

Cuando están a punto de comenzar el estudio de la nigromancia aparecen dos hombres que le traen al deán una carta de su tío el arzobispo en la que le comunica su mal estado de salud. A los pocos días —es la impresión temporal que ofrece Don Juan Manuel al lector— otros hombres le anuncian el fallecimiento de su tío y su elección para sustituirle. Don Yllán le pide como favor que haga deán a su hijo, pero aquél le responde que ese puesto será para su hermano. No obstante, le asegura que será bien recompensado y que, mientras llega ese momento, necesita que le acompañe a Santiago.

La historia continúa. El que fuera deán de Santiago asciende con rapidez y termina siendo elegido Papa, pero sigue sin devolver los favores a don Yllán. Éste, harto de falsas promesas, se despide dispuesto a volver a Toledo, pero antes de partir le pide algo para comer por el camino, se lo niega y, además, le advierte que le podría hacer preso por brujo. Don Yllán le dice entonces:

Que pues ál non tenía de comer, que se avría de tornar a las perdizes que mandara assar aquella noche, et llamó a la mujer et díxol que assase las perdizess.

Quando esto dixo don Yllán, fállose el Papa en Toledo, deán de Sanctiago, commo lo era quando y bino, et tan grande fue la vergüença que ovo, que non sopo qué decir. Et don Yllán dixol que fuesse en buena ventura et que assaz avía provado lo que tenían por muy mal empleado si comiese su parte de la perdizes. (*ibid*: 94)

Don Juan Manuel narra la historia del ascenso en la jerarquía del deán y su periplo por diferentes ciudades como si se estuviera produciendo, pero se reserva un desenlace narrativo tan fulminante para el deán como sorprendente para el lector: don Yllán y el deán no se han movido de Toledo y apenas han transcurrido unas horas desde que se conocieron.

Como resume Luis Galván (2004) en “Horizontes de lectura en el ejemplo XI de *El conde Lucanor*”⁹⁷ “el lector cree que le están contando una historia, y al final se encuentra con que le han contado otra; es más, parece que está ante un tipo de relato, el «memorable», y se encuentra con otro donde se encuentra naturalizado lo maravilloso: el «cuento de hadas»”.

La magia ha hecho posible un viaje en el tiempo del deán acompañado por don Yllán. Ese viaje le ha permitido ver el futuro del que se pretendía alumno y ha sacado a la luz su espíritu mezquino y desagradecido. Y un detalle, *a priori* intrascendente, la mención de las perdices, se convierte en el elemento narrativo llave para situar todo el relato en un único plano temporal.

2.1.4. *Creed en Dios* (1862): la leyenda provenzal.

Los días 23, 25 y 27 de febrero de 1862, Gustavo Adolfo Bécquer publicó en *El Contemporáneo* la leyenda *Creed en Dios*, con el subtítulo de “Cántiga Provenzal”. El

⁹⁷ (c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc) <http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es> RFE, LXXXIV, 2004 (18-08-2012) *Revista de Filología Española*, Vol 84, N° 2 (2004):285-301

personaje principal Teobaldo de Montagut, barón de Fort Castell, protagoniza, sin ser consciente hasta el desenlace de la historia, un “viaje en el tiempo” hacia el futuro de más de cien años.

Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida (Sevilla, 1836 - Madrid, 1870), uno de los grandes representantes del romanticismo español y de innegable influencia en las letras hispanas, construye en *Creed en Dios* un relato gótico cuyos elementos sobrenaturales son de carácter religioso y su fin es moralizante. Con *La leyenda de los siete durmientes de Éfeso* y con *El monje y el pajarillo* comparte espíritu religioso y la ignorancia del viajero que desconoce su traslado en el tiempo hasta que los cambios que se han producido desde su época le hacen consciente del viaje. Con el *Exemplo X.º: De lo que contesçió a una deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo*, de Don Juan Manuel, comparte estructura y moraleja. Además, queremos subrayar que Bécquer escribe la leyenda en presente lo que dota a la narración de mayor inmediatez e intensidad.

La leyenda abre con el epitafio del protagonista:

Yo fui el verdadero Teobaldo de Montagut, baron (sic) de Fortcastell Noble o villano, seño ó pechero, tú, cualquiera que seas, que te detienes un instante al borde de mi sepultura, cree en Dios, como yo he creído, y ruégale por mí. (Bécquer, 1993: 209)

Bécquer introduce la leyenda de la mano de un juglar que en cuatro estrofas advierte sobre la veracidad de la historia que va a referir y que se relaciona con la tumba del último barón de Fortcastell.

El relato comienza con una pesadilla premonitoria de la condesa de Montagut, en cinta de su primogénito Teobaldo, que sueña que engendra una serpiente. La condesa muere al dar a luz a Teobaldo que desde muy joven:

Por donde pasaba se veía señalando su camino un rastro de lágrimas y de sangre. Ahorcaba á sus pecheros, se batía con sus iguales, perseguía a las doncellas, daba de palos a los monjes, y en sus blasfemias y juramentos ni dejaba santo en paz ni cosa sagrada que no maldijese. (*ibid*: 212)

En una cacería y para guarecerse de la lluvia entra con su comitiva y perros y caballos en una iglesia. El sacerdote le conjura a que abandone el lugar y peregrine para pedir al Papa la absolución de sus culpas. Teobaldo se apresta a “cazar” al religioso

como si fuera un jabalí cuando fuera de la iglesia un vocerío anuncia el avistamiento de una verdadero bestia. El conde sale al galope tras el jabalí:

Teobaldo iba delante de todos (...) siempre fijos los ojos en la codicia de la res, siempre creyendo alcanzarla, siempre viéndose burlado por su agilidad maravillosa. (*ibid*: 214)

Cuando Teobaldo cree haber acertado con una saeta a la alimaña su caballo muere de agotamiento. Se repiten las maldiciones y blasfemias, pero entre la espesura del bosque aparece un paje con un corcel negro:

—El cielo me lo envía, dijo el cazador, lanzándose sobre sus lomos ágil como un gamo. El paje, que era delgado, muy delgado, y amarillo como la muerte, se sonrió de una manera extraña al presentarle la brida. (*ibid*: 215)

Su nueva montura corre como ningún otro caballo que hubiera montado Teobaldo:

El corcel corría, corría sin detenerse, y árboles, rocas, castillos y aldeas pasaban a su lado como una exhalación. Nuevos y nuevos horizontes se abrían ante su vista; horizontes que se borran para dejar lugar á otros más y más desconocidos. (*ibid*: 216)

En su loca carrera Teobaldo atraviesa valles, campiñas, desiertos, regiones de eternas nieves hasta que llega un momento que le envuelve una oscura niebla y deja de oír el ruido de los cascos de su caballo.

Tras once estrofas de prosa poética el juglar vuelve a advertir a sus posibles oyentes de la veracidad del relato y continúa con la historia de Teobaldo:

Ya no le quedaba duda de que era el juguete de un poder sobrenatural que le arrastraba sin que supiese á dónde, á través de aquellas nieblas oscuras, de aquellas nubes de formas caprichosas y fantásticas, en cuyo seno, que se iluminaba á veces con el resplandor de un relámpago, creía distinguir las hirvientes centellas, próximas a desprenderse. (*ibid*: 218)

Teobaldo ve bajar por una escala misteriosa almas a la tierra y ve subir unas pocas... Bécquer ofrece su particular visión del cielo cristiano y católico en el que no falta la voz de la madre del sanguinario conde rogando por él, pero no es capaz de escuchar su propia voz.

Por el contrario, a su llegada al infierno escucha sus propias blasfemias a un volumen atronador.

La descripción del cielo y del infierno ocupa un total de diez párrafos-secuencia. El desenlace se produce en cuatro estrofas más:

(...) Teobaldo, incorporándose sobre el codo y restregándose los ojos como si despertar de un profundo sueño, tendió al rededor una mirada y se encontró en el mismo bosque donde hirió al jabalí (sic), donde cayó muerto su corcel, donde le dieron aquella fantástica cabalgadura que le había arrastrado a unas regiones desconocidas y misteriosas. (*ibid*: 223)

Cómo los durmientes de Éfeso piensa que todo ha sido un sueño y cómo le sucede a los durmientes y al monje medieval es al contactar con la gente que encuentra en su camino cuando cobra conciencia de que ha transcurrido mucho tiempo y que, en este caso, su nombre forma parte de una leyenda, de un cuento popular.

A su llegada al que fuera su castillo lo encuentra semiderruido, no se ven soldados y se percibe como un murmullo lejano un himno religioso. Un monje abre las puertas y responde a las preguntas de Teobaldo:

—Yo soy, contestó éste, un humilde servidor de Dios, religioso del monasterio de Montagut.

—Pero... interrumpió el barón... Montagut, ¿no es un señorío?

—Lo fue, prosiguió el monje... hace mucho tiempo... A su último señor, según cuentan, se lo llevó el diablo; y como no tenía á nadie que lo sucediese en el feudo, los condes soberanos hicieron donación de estas tierras á los religiosos de nuestra regla, que están aquí desde habrá cosa de ciento á ciento veinte años Y vos, ¿quién sois?...

—Yo... balbuceó el barón de Fortcastells (sic), después de un largo rato de silencio; yo soy... un miserable pecador, que arrepentido de sus faltas, viene á confesarlas á vuestro abad, y á pedirle que lo admita en el seno de su religión. (*ibid*: 225)

2.1.5. *La vida en el año 6000* (1878–1884): la ciencia

Otro de los relatos —en este caso, simple esbozo— que debemos mencionar es *La vida en el año 6000*. Su autor, Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), premio Nobel de Medicina en 1906 y uno de los científicos españoles más importantes de la historia.

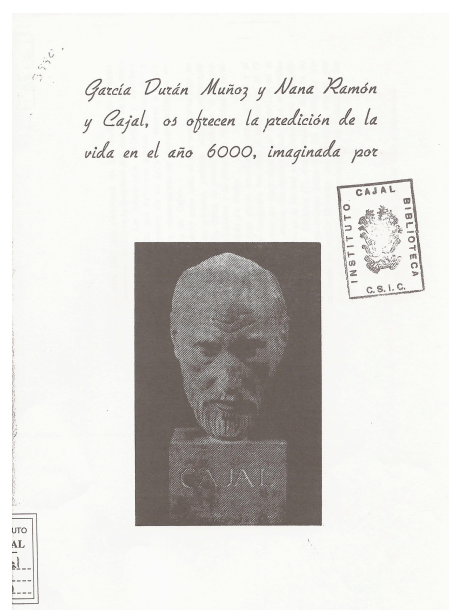
La vida en el año 6000 no fue publicado hasta 40 años después de la muerte de Cajal, en una edición limitada encargada por sus descendientes como felicitación de Pascuas para sus más íntimos allegados. En la cubierta figura: “*García Durán y Nana*

Ramón y Cajal, os ofrecen la predicción de la vida en el año 6000 imaginada por” y a continuación ilustran con un busto del médico español en cuyo pie figura la inscripción “CAJAL”.

El original obsequio se editó en 1973⁹⁸ y, como los familiares apuntan, se trata de “*dar a conocer el esqueleto de un (¿cuento, ensayo o simple divagación?) que conservamos en nuestra biblioteca entre “Manuscritos de Cajal”*”.

En la dedicatoria, introducción o explicación que ofrecen a los destinatarios de este “esqueleto”, Durán Muñoz y Ramón y Cajal advierten:

Don Santiago, como sabe todo aquel que profundiza algo en el estudio de su persona, padecía algunos “sarampiones de juventud”, como la pintura romántica, la fotografía que se hizo crónica y la literatura fantástica o divulgadora influenciada de Verne.



Sin entrar a valorar la aserción, debemos apuntar que, como es habitual, se califica la literatura fantástica o divulgadora como enfermedad pasajera, de la que excusan al sabio por formar parte intrínseca de un momento de la vida en el que la persona aún no ha alcanzado de madurez.

Sus editores intentan datar el manuscrito:

El presente trabajo debió escribirse entre el 1878 y el 1884, ya que el fonógrafo fue dado a conocer en el 77 (y en cierto pasaje se hace alusión al mismo), y en el 83 se llevan a efecto las publicaciones “Las maravillas de la Histología” en la “Revista Clínica” con el seudónimo del Doctor Bacteria (1), que arregladas durante su época valenciana ocupan junto con los cuentos de Vacaciones su “cupó literario” con el que hoy, continuando nuestra costumbre, os felicitamos las Pascuas.

(1) número del 22 de julio de 1883 y siguientes.

⁹⁸ Sea como fuere, el manuscrito editado aunque nunca se puso en circulación en el mercado editorial sí dispone de ISBN 84-400-6998-7 y depósito legal: CC-87-1973.

El relato original está incompleto. Ocupa 23 cuartillas autógrafas escritas por ambos lados, salvo la 8, 14 y 16 que llevan unido un pequeño dibujo. En la edición impresa, se encuentran anotaciones de la familia advirtiéndolo: “No continúa. Encontramos cuartillas con algunos párrafos que copiamos” (*ibid*: 27).

Ramón y Cajal comienza recordando una descripción del “célebre Claudio Bernard” (1813-1878) maestro de Zola en sus incipientes estudios de medicina, y en el cual se inspiró el escritor naturalista para su ensayo *Le roman expérimentale* (1880). A propósito de la cita de Bernard⁹⁹, Cajal especula sobre la posibilidad de que la ciencia humana consiga con los seres superiores esa “suerte de inmortalidad”. Ramón y Cajal parte de un supuesto científico y plantea, aunque no desarrolla, una original idea: si el hombre viviera un día por siglo no se aburriría y satisfaría su ansia de “saber y progreso”.

El relato ha sido redactado en primera persona. Antes de emprender el viaje en el tiempo el narrador confiesa: “la idea de los hombres semilla me enajenaba” y, a continuación, bromea: “así como hoy van algunos a completar sus estudios al extranjero, podrían entonces ir al siglo que viene o más allá”.

Ramón y Cajal da forma a un relato en el que prima la ansiedad del espíritu humano por saber más, por ampliar conocimientos, para después concluir: “¡qué mejor manera que predecir los avances de la ciencia que conociéndolos *in situ* y en su *tempo*!”

Su innominado protagonista se duerme pensando en estas cosas y se imagina desecándose en “estado de espora, como momia en olvidado sepulcro”. Y sueña que removido por un terremoto, sale a la superficie en el año 6000, siendo la lluvia la que le hace recuperar la vida.

En este caso tan temprano de viaje “científico” en el tiempo, la argumentación científica de Ramón y Cajal para llevarlo a cabo ya podría ser considerado el *novum* de la historia. También, y como más tarde hiciera Wells, se puede adivinar en las pocas páginas escritas por el científico español que hay un fondo alegórico sobre las ventajas e inconvenientes de la deshumanización de la especie auspiciada por los avances tecnológicos. Los progresos del hombre del año 6000 en un primer momento parecen sorprender gratamente al viajero de Ramón y Cajal, pero con el avance del relato el

⁹⁹ Según Bernard es posible la “resurrección de los rotíferos y los tardígrados animales que muertos por desecación reviven en cuanto les humedece el agua de una gotera, lo que les permite diluir, estirar la vida de un modo portentoso, repartiéndola en varias entregas”

personaje cambia de opinión. No obstante, es imposible predecir la continuidad y el fin moral del relato, si lo tuviere.

Una vez despierto en el año 6000 el viajero tropieza con un individuo de una facultad médica (a la que no nombra) que, casualmente, está escribiendo una memoria sobre los rasgos simianos de los hombres de los siglos XVIII y XIX por lo que se convierte en testimonio vivo para el investigador del futuro.

El individuo en cuestión, una especie de científico arqueólogo, responde al humorístico nombre de “Doctor Micrococus, ingeniero tricúspide (...) especialista en las afecciones de la válvula tricúspide del corazón”, Y es que, en el año 6000 solo existe una carrera:

(...) la de mecánica biológica, o ingenieros biológicos, que no es más que una aplicación de la mecánica racional y el alto cálculo, al estudio de los fenómenos de la vida normal o desviada. (*ibid*: 9)

El viajero descubre que todos los fenómenos vitales, salvo un par de circuitos pendientes de resolver, se han reducido a condiciones físico-químicas. El cientifismo y el racionalismo predominan en el año 6000 y el Dr. Micrococus va dando a conocer su tiempo al protagonista del relato.

En este mundo no hay nada maravilloso y buscar causas inmateriales a los fenómenos que no se comprenden se juzga efecto de una disformidad cerebral desaparecida; era “la ridícula manía de explicarse cosas inexplicables por causas más inexplicables aún”. De esta manera, el doctor del año 6000 ilustra al viajero del siglo XIX:

Hoy es raro hallar cerebros con deformidad religiosa, filosófica, vitalista, etc. Alguna vez, por atavismo, se ven individuos que reproducen estos legados de tantas razas inferiores, generaciones embrionarias y de ellos nos servimos para comprender la historia del pensamiento humano, que se ha escalado a las alturas del saber, ha tenido también grandes desfallecimientos y tonterías. (Cajal: 10)

Como afirma uno de sus biógrafos, José M. López Piñero (1988: 9), Ramón y Cajal muestra la pérdida de la fe en *Recuerdos de mi vida* (1923) cuando saca a colación la hemoptisis que sufrió y que le tuvo dos meses en cama. Le hubiera gustado tener el consuelo de la religión, pero tan sólo mantenía la creencia en un alma inmortal y en un

ser supremo. Si en su primer testamento se declara católico, en los dos posteriores expresó su deseo de ser enterrado en un cementerio laico. Por esto es difícil concluir si cuando se refiere a la deformidad religiosa en su cuento, lo hace con ánimo alegórico o irónico, pues también se refiere en este pasaje a la deformidad filosófica, materia por la que sí mostró gran interés a lo largo de su vida.

En el año 6000, se han extirpado las generaciones de idealistas, de soñadores, de poetas, de místicos. La enfermedad ha sido casi superada y existen máquinas diagnosticadoras que dan con el problema y el remedio. La cafeína –el equivalente a un café de principios del siglo XX– se inyecta en la yugular y llega directamente al cerebro con lo que se evita digerir “inútiles sustancias extrañas”. El gusto por la comida se ha perdido. Es una pérdida de tiempo y energía.

Esta atrofia intestinal ha producido razas eminentemente cerebrales; casi todas las enfermedades digestivas han desaparecido y las embarazadas, por consecuencia, contando con más espacio en la región abdominal, dan a luz fetos de un mayor desarrollo y vigor. (Cajal: 14)

Los menús se piensan para ocho días, no se desperdicia ni un miligramo de sustancias alimenticias y han sido elaborados en razón de los kilogrametos¹⁰⁰ (sic) de fuerza que se vayan a emplear en ese tiempo. Por tanto, apenas hay escorias o excreciones.

Los hombres de año 6000 solo alimentan su cabeza.

El largo desuso ha atrofiado nuestros brazos y piernas, el vientre ha quedado reducido a limitada extensión. No salimos de casa a pie sino en globo o ferrocarril eléctrico, no llevamos bastón a fin de no cansar la mano sin motivo, y alguno, a fin de no mantener holgazanes en la organización, se amputan antisépticamente las muelas. (*ibid*: 16)

En esta transcripción Santiago Ramón y Cajal imagina lo que tantos escritores de *cf* (y científicos) en los albores del siglo XX imaginaron. Una evolución de la especie inducida por la ciencia y más cercana a las teorías de Lamarck que a las de Darwin, aunque sea a éste último al que nombra el autor. López Piñero (1988:10) asegura que

¹⁰⁰ Imaginamos que es un error de impresión y que se refiere a kilográmetros como unidad de trabajo mecánico capaz de levantar un kilogramo a un metro de altura.

Ramón y Cajal asimiló tardíamente las teorías darwinistas tan debatidas por aquel entonces.

En el relato se mencionan varias anticipaciones. Del tema “científico” central en *Brave new world* (1932) de Aldous Huxley, Cajal ofrece una visión que se adelanta en más de 50 años al definir la “homonicultura”:

(...) resultado por la selección artificial, cruzando y conservando entre sí las razas cuyos organismos están mejor adaptados al oficio que desempeñan. Así tenemos razas de abogados, (hipertrofia de la tercera circunvolución de Broca, con atrofia de las piernas y de los brazos, conservación del pulgar para la acción) razas de médicos, (ojos microscópicos, oídos de tísicos, manos de ciego, etc.); de guerreros, (hombres máquinas, que parecen aprendices de fusil y destinados a moverlos), de padres o de zánganos, conformados exclusivamente para la conservación de la especie, etc. (*ibid*: 16)

La humanidad está vacunada contra el amor y los únicos matrimonios permitidos son los fisiológicos. El viajero no da crédito a la extirpación del amor pero, por si le queda alguna duda, concluye que gracias a la selección artificial han obtenido “mujeres úteros, aptísimas para la generación”. Los matrimonios solo están permitidos si se realizan con arreglo a la ley de Darwin de cara a “superar la raza o a perpetuar condiciones orgánicas que impliquen progreso positivo”.

En el texto existe cierta contradicción entre mujeres úteros y mujeres en condiciones de mejorar la raza. No obstante, Cajal, como señala su biógrafo:

(...) consideró que la rareza de mujeres cultas en España era indeficiencia más de nuestro país en comparación con las “venturosas naciones del Norte”. Destacó en este contexto, “la mujer sabia, colaboradora en las empresas científicas del esposo” y expresó su “admiración, no exenta de envidia”, por las parejas de científicos de las que citó, aparte de los Curie, tres ejemplos “admirables” en el campo de las neurociencias: los Déjerine, los Nageotte y los Vogt. (López, 1988: 76)

El autor, contradice su pensamiento con sus acciones en la vida real, pues se casó con Silveria Fañanás, una mujer de escasísima cultura.

Sea como fuere, en la novela, el objetivo final de las investigaciones fisiológicas –se intuye aunque no se explicita– es la clonación de un ejemplar perfecto, en realidad un no hombre, una máquina:

(...) un hombre sin padres y por tanto sin sentimientos ni adherencias morales que deriven inútilmente sus corrientes nerviosas, un hombre sin ideas teológicas, históricas, lingüísticas, debe ser un ser perfecto, capaz de sentir la verdad y cultivar la ciencia con un éxito extraordinario. (Cajal: 21)

En las anticipaciones que presenta Cajal también destaca la revolución de algunas de las antiguas –y otras novísimas– energías renovables: como la ola del viento y del mar, los restos de nuestros antepasados, la voz humana y hasta los ronquidos. Todo se aprovecha para generar energía.

La deformación profesional del autor del relato, lleva al viajero a interesarse, sobre todo, por la medicina. Asiste a una operación realizada por máquinas, a un trasplante de pulmón de un carnero a un humano, a amputaciones sin hemorragia, a limpieza de válvulas cardíacas y a donación de óvulos para conseguir la gestación de una infértil.

Cajal predijo muchas cosas que la medicina ya ha aplicado o no tardará mucho en hacerlo. Si de algo se le puede acusar es de que sus anticipaciones las pospuso hasta el año 6000; no concebía que tales avances se produjesen en tan sólo un siglo.

Con el conocimiento de los progresos alcanzados en el año 6000 donde el avance médico es tan alto sólo cabe una pregunta:

– (...) ¿de qué enfermedades se sucumbe?

– (...) Hemos suprimido todas las enfermedades infecciosas, hemos suprimido, mejorando las razas, todas las afecciones hereditarias. Hoy no existe más que el traumatismo y la vejez. (*ibid*: 26)

El relato continúa ya como un conjunto de apuntes a los que volver para darles forma. Sí sorprende en los últimos párrafos una mención a España. El Doctor Micrococcus le informa:

En España todavía hay un resto de cristianismo; que siempre fue el país más atrasado de Europa y sabido es que el que tiene más fe es porque sabe menos y la necesita más, al revés de los que razonan bien que no la necesitan. (*ibid*: 28)

Y continúa:

Hallóse el microbio mongil y monacal; se vio anidaban en el ovario, y cosa rara, unas pocas sesiones de masaje un tanto áspero, vacunaban a maravilla a las mujeres que se permitían semejantes histerismos. (*ibid*)

En este caso, achaca a la religión el atraso español respecto a las naciones más avanzadas y se emplea el humor para ironizar sobre las vocaciones religiosas.

También, por lo escrito, podría parecer que Cajal no profesaba un gran amor a su patria. Nada más lejos de la realidad. Cajal destacó como nacionalista español, aún siendo consciente del atraso de una “pobre España siempre esquilmada, siempre sangrante y siempre perdonando y olvidando” (Lain Entralgo *apud*. López Piñero, 1988: 16). Mostró una gran fe en su país aunque al final de su vida, en 1934, también dejó patente su preocupación por la ascensión y actitud del nacionalismo catalán.

De su vida, aparte de su valía científica, también subraya Lain Entralgo, “una intensa afición a la lectura literaria”. El historiador señala:

Aunque su valor artístico no sea grande, al lado de esta genial obra científica debe ponerse la obra literaria del sabio: Cuentos de vacaciones (1905), Charlas de café (1921), El mundo visto a los ochenta años (1934) y otros ensayos; no contando el tan leído y valioso libro autobiográfico que denominó Recuerdos de mi vida (edición definitiva en 1923). La creación literaria fue para, ante el espectáculo de la vida humana, pasar – irónicamente, a veces- de “lo que se ve” a “lo que realmente es”. Otro modo de ejercitar su más honda vocación: el conocimiento racional de la realidad. (López Piñero, 1988: 14)

En este mismo sentido, López Piñero señala que Ramón y Cajal en el verano de 1862 queda fascinado por las aventuras de *El Conde de Montecristo* y *Los tres mosqueteros*, de Dumas, por la pasión exaltada de *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo, y por *Atala*, de Chateaubriand. Con el tiempo, esta pasión por los románticos fue desplazada por su admiración a Julio Verne.

Tomando como modelo a Verne, Cajal escribió una novela biológica de carácter didáctico en la que “se narraban las dramáticas peripecias de cierto viajero que arribado, no se sabe cómo, al planeta Júpiter, topaba con animales monstruosos, diez mil veces mayores que el hombre aunque de estructuras esencialmente idénticas”. (*ibid*: 49)

En el relato de Cajal el viajero aprovecha su tamaño para viajar por la sangre de dichos animales montado en un glóbulo rojo. Presencia la lucha entre leucocitos y

parásitos y hace un recorrido por sus principales órganos internos¹⁰¹. El argumento es similar al publicado por un coetáneo de Cajal, también insigne médico, Amalio Gimeno, en 1873¹⁰², titulado *Un habitante de la sangre (Aventuras extraordinarias de un glóbulo rojo)*. La novela de Cajal nunca fue publicada.

Tenemos además los *Cuentos de vacaciones*, publicados en 1905, en los que Cajal presenta un puñado de las que él subtitula “narraciones pseudocientíficas”, de claro carácter fantacientífico, relacionadas tanto con su pasión por la hipnosis –con la contraposición del integrismo católico con el positivismo y la evolución– como con su profesión; la bacteriología se convierte en el tema central de tres de los cuentos.

Resulta tristemente paradójico que Cajal falleciera víctima de un trastorno cólico, con grandes diarreas y sin ganas de comer. En su visión del año 6000, el ser humano prescindía de su sistema digestivo –que sólo originaba enfermedades– para alimentarse con los nutrientes estrictamente necesarios para vivir y desempeñar su profesión.

2.1.6. *Un diálogo en el espacio (1885): ciencia y espiritualidad*

Dejando aparte el cuento de Ramón y Cajal, como un texto de excepción, vamos a analizar ahora la obra de dos escritores españoles de la segunda mitad del siglo XIX, Nilo María Fabra y Enrique Gaspar, representantes en nuestro país de la literatura científicista al estilo de la publicada en Francia e Inglaterra en el mismo periodo.

En la *cf* finisecular lo más importante es la temática, un *novum* de corte científico que permita hacer algo que de otra manera no se podría hacer y que ofrezca una explicación pretendidamente verosímil. Con Mary Shelley: es la creación de vida artificial en *Frankenstein* (1818) o el final apocalíptico del fin del mundo en *El último hombre* (1826). Con Julio Verne: el viaje a la luna en *De la Tierra a la Luna* (1865) y *Alrededor de la Luna* (1870) o al fondo del mar en *20.000 leguas de viaje submarino* (1869). Con Wells: el viaje en el tiempo en *La máquina del tiempo* (1895), la manipulación genética en *La isla del doctor Moreau* (1896) o la invisibilidad en *El hombre invisible* (1897). Con el paso del tiempo, la temática que hace a una novela ser

¹⁰¹ A la memoria nos viene la película de 1966 *Fantastic voyage (Un viaje alucinante)* de Richard Fleischer, basada en el cuento homónimo de Otto Klement y Jerome Bixby. Posteriormente, Isaac Asimov escribiría una novela basada en el guión de la película. La película también forma parte de la iconografía de la *cf* del siglo XX.

¹⁰² Reeditada en 2006 por la Real Academia de Medicina de Murcia.

considerada *cf* irá variando. Las obras contendrán elementos de *cf*, pero éstos no tendrán que ser el centro de la trama.

En 1885, Nilo María Fabra publicó *Por lo espacios imaginarios (con escalas en tierra)*, una colección de nueve cuentos editados por la Librería de Fernando Fe, en Madrid. En 1895, la Imprenta de Henrich y Cía, en comandita, Barcelona, publicó otra selección de *Cuentos ilustrados* algunos aparecidos en 1885 y otros inéditos. En 1897, fue Juan Gili, Librero (Barcelona) quien, bajo el título de *Presente y futuro*, editó cinco cuentos más.

En 2006, Francisco Arellano compiló para La biblioteca del Laberinto (Madrid) los *Relatos de ciencia-ficción* de Nilo María Fabra. En la introducción de esta edición el propio Arellano asegura que Nilo María Fabra:

Es uno de esos autores que, casi de manera solitaria y sin poder contar con unos antecedentes mínimos, empezó a escribir relatos de índole fantacientífico con el objetivo primordial de hacer extrapolaciones de su presente para tratar de determinar cómo sería el futuro. (Arellano, 2006: 7)

Fabra nació en Blanes (Gerona) en 1843 y falleció en Madrid en 1903. Con 23 años era corresponsal para el *Diario de Barcelona* en la guerra austro-prusiana. También colaboró en *La Bolsa*, *La Verdad* y *La Época*. En 1865, puso en marcha una organización de corresponsales para surtir de noticias a los diarios de provincias y en 1866, fundó la primera agencia de prensa española que, tras la Guerra Civil española, junto a las otras dos agencias entonces existentes, Febus y Faro, se fusionaron en la agencia EFE. En 1875, será Fabra el primero en usar en España palomas mensajeras para difundir noticias en el territorio nacional.

También fue autor de publicaciones de divulgación geográfica y política, como: *Alemania e Italia* (1867), *Compendio de geografía universal* (1867) y *La cuestión social* (1891). Fue diputado en 1876 y senador por Alicante en 1890.

En la recopilación *De la luna a mecanópolis* (1995) Nil Santiáñez-Tió presenta a Fabra como un hombre que confía en que “la ciencia permitirá mejorar a la humanidad, hacerla más feliz y justa”. Y eso a pesar de que alguno de sus cuentos, como *Teitán el soberbio* (1897) pinte una sociedad dominada por un tirano que gracias

a la tecnología controla a sus súbditos; algo que inevitablemente traslada al lector al universo que creó George Orwell en *1984* (1948).

Para Carlos Saiz Cidoncha estamos ante “el escritor más representativo de la ciencia-ficción de nuestro país antes de comenzar el siglo XX” (Cidoncha, 1988).

Por su parte, Juan Molina Porras en *Cuentos fantásticos de la España del Realismo* afirma:

Poco a poco la crítica ha ido rescatando del olvido el nombre de Nilo María Fabra (...) bastante leído en su época, como corroboran las tres colecciones de cuentos que dio a la imprenta (...) uno de nuestros primeros autores dedicados casi por completo al género de ciencia ficción o de anticipación. En efecto, Fabra predijo la guerra colonial del 98, adelantó la invención de un noticiero parlante que uniría telefónicamente el planeta, las tarjetas de crédito y otros avanzados artilugios. (Molina, 2006: 35)

Y podría decirse que Nilo María Fabra es el verdadero precursor de la *cf* española. Aunque la influencia de Fabra sobre otros escritores haya sido escasa, sí puede asegurarse que él fue el primero que de una manera continuada –muchos autores de la época tuvieron sus escarceos con la literatura fantástica y fatacientífica– especuló con mundos inexistentes en los que la tecnología y el conocimiento científico jugaban un papel determinante.

Entre su producción de cuentos o relatos cortos –él los denominaba “consejas”¹⁰³–destaca para esta tesis¹⁰⁴ *Un diálogo en el espacio*, publicado en 1885. Es una de sus narraciones más breves y la única en la que se trata el tema del viaje en el tiempo. No lo hace de manera explícita, sino sirviéndose de la velocidad de la luz y la relatividad que implica el punto de observación. Fabra plantea un diálogo entre dos espíritus que vagan por la inmensidad cósmica en pos de su destino final. Dos espíritus que ahora contemplan la Tierra como un “raquítrico” cuerpo celeste:

¹⁰³ Es curioso, con todo, el aprovechamiento del rótulo “conseja” que en la tradición popular del cuento había indicado desde antiguo lo fabuloso, increíble, falaz. “Conseja de tras el fuego”, de las que habla el prólogo de *La Celestina*, los cuentos que se dicen para entretener las veladas de invierno. A eso se reducen, con ironía, los cuentos científicos de Fabra.

¹⁰⁴ Haremos mención más adelante de otra narración de Nilo María Fabra en el capítulo dedicado a las ucronías (ver Capítulo 6).

—¡Ah! Aquel planeta fue mi patria.
 —¿Tu patria? ¿Patria del espíritu un átomo?
 —¡La patria del cuerpo que animé!
 —Di mejor tu destierro.
 —Treinta años vi correr en ella, ¡un instante apenas!, y siento el dolor de la partida.
 (Arellano, 2006: 55)

Uno de los espíritus no comprende el apego a su “sepulcro carnal” y se pregunta “¿Cómo vive la materia en acción?”. El otro le propone conocerlo de una manera directa:

Trasladémonos sin tiempo alguno a la estrella Polar, y, merced a la lentitud de la luz, verás los reflejos de mi mundo, la Tierra, durante los treinta años que di vida a deleznable arcilla (...) Ya estamos. Nos hemos adelantado treinta años y medio a la marcha de la luz, y desde aquí, si te place, puedes presenciar el espectáculo de mi vida corpórea. Cuando te enoje aquél y quieras acelerarlo, nos bastará movernos en dirección a la Tierra. (*ibid*: 56)

Fabra, de una manera didáctica y esquemática, explica lo que aún muchas personas desconocen o no llegan a comprender. Cómo influye la velocidad en relación al tiempo. Dicho de otra manera, empleaba el año luz, la unidad de longitud einsteniana, para argumentar el viaje en el tiempo. Ciertamente es que la estrella Polar está a mucho más de treinta años luz de la Tierra, pero acierta al desarrollar la teoría de que si se produce un desplazamiento, sin tiempo, a o hacia la estrella Polar (o cualquier otro punto del universo) la luz, lo que allí sucedió, llegaría x años en llegar al punto elegido. Sería como ver una película del pasado de ese cuerpo celeste.

Queremos enfatizar en lo que acabamos de decir “a o hacia la estrella Polar” porque lo que en este pasaje parece claro, desde el conocimiento actual resulta equivocado (la distancia a la que se encuentra la estrella de nuestro planeta), pero pocas líneas después el problema queda resuelto cuando, refiriéndose a la vida del espíritu protagonista, le espeta el otro ser inmaterial:

—Quiero presenciar la aparición de la tuya sobre el planeta. Detengámonos a 30 años de distancia de él, tomando por medida la velocidad de la luz.

—Mira: en este momento los que fueron mis ojos terrenales se abren por primera vez. ¡Ah! ¡Si llegase hasta aquí el sonido, como oírías las tristes quejas del que despierta en una cárcel! (*ibid*: 57)

Al detenerse los espíritus a 30 años luz se supone que no realizan el viaje completo hasta la estrella Polar.

Pero el diálogo continúa. El que hasta hace poco fuera hombre en la Tierra hace hincapié en las “contradicciones de la materia”, la crueldad de la vida, el combate entre la frivolidad y el estudio, las pasiones, y las guerras. Sobre este último punto Fabra hace una consideración que será constante en la *cf*: la relación entre el progreso científico y el poder de destrucción. Los espíritus contemplan el fin de una batalla, pero el hijo de la Tierra clama en su desesperanza:

Cierto. Hase convenido lo que los hombres llaman una paz definitiva y perpetua. ¡Breve armisticio! ¡En cuanto la Tierra dé algunas revoluciones sobre su eje, renacerá el combate y siempre con más encarnizamiento y más perfección en la ciencia de la muerte! (*ibid*: 59)

El elemento religioso está muy presente. Fabra nos narra el tránsito de la carne al espíritu a la vida eterna. Se mofa de los que en vida -lo que supone para el hombre “un instante no más”- se preocupan con su errónea idea del tiempo por ilusorias recompensas, por atesorar, por satisfacerse con la obediencia de otros... Tan sólo los justos no obran por el estímulo terrenal de la recompensa sino que hacen el bien por el bien.

Los dos espíritus se despiden de la mísera Tierra y vuelan hacia Él que es grande en su clemencia:

¡Atrás, satélites, planetas, soles, constelaciones, nebulosas, polvo cósmico, infusorios del vacío! ¡A ti acudimos, Omnipotente Espíritu que lo llenas todo y ante quien hasta parece pequeño el infinito!... (*ibid*: 60)

El relato abarca sólo seis páginas con cuatro ilustraciones. En tan corto espacio, Fabra desarrolla una historia sobre la relatividad del tiempo (física y religiosa) y un retrato de la esencia de la humanidad. Una historia moralizante y, a tenor de lo expuesto, redactada por un creyente. Un creyente, eso sí, que para desarrollar su historia

utiliza principios religiosos, como la vida incorpórea, y científicos, como la velocidad de la luz y sus posibles y derivadas consecuencias.

La influencia de Camille Flammarion en el relato de Fabra es patente. En 1872, el astrónomo francés publica *Lumen, histoire d'une comète*¹⁰⁵. En esta narración, Quarens, uno de los personajes se dirige a Lumen para recordarle una promesa:

Me has prometido, oh Lumen, hacerme la descripción de aquella hora extraña, extraña entre todas las demás que siguió a tu último suspiro, y referirme cómo, por una ley natural, aunque singularísima, volviste a ver lo pasado y lo presente, y penetraste un misterio que había permanecido hasta hoy tan obstinadamente oculto. (Traducción de la sexta edición francesa por A. López Llasera: 4)

Baste este primer párrafo de *Lumen* para comprender que Nilo María Fabra basa su historia en la novela del francés. Los personajes de Flammarion son, como en el caso de Fabra, dos espíritus; uno de ellos también acaba de abandonar su envoltura carnal y es quien va a revelar al otro cómo es la vida terrenal. La “singularísima” ley de la que se sirve, como Fabra, es la que le permite ver lo pasado y lo presente desplazándose instantáneamente hasta una lejana estrella. Es decir, franquea distancias de años luz para observar el pasado.

2.2. *El anacronópete* (1887), la primera máquina del tiempo

George Herbert Wells no fue el primer escritor en imaginar una máquina capaz de viajar en el tiempo. El primero en hacerlo fue el español Enrique Gaspar y Rimbau en su novela *El anacronópete*.

La obra pasó inadvertida hasta que Nil Santiáñez-Tió la rescató y sacó a la luz en 1994 en su recopilación *De la luna a mecanópolis: antología de la ciencia-ficción española, 1832-1913*¹⁰⁶. Como el propio Santiáñez-Tió apunta en la introducción de su obra:

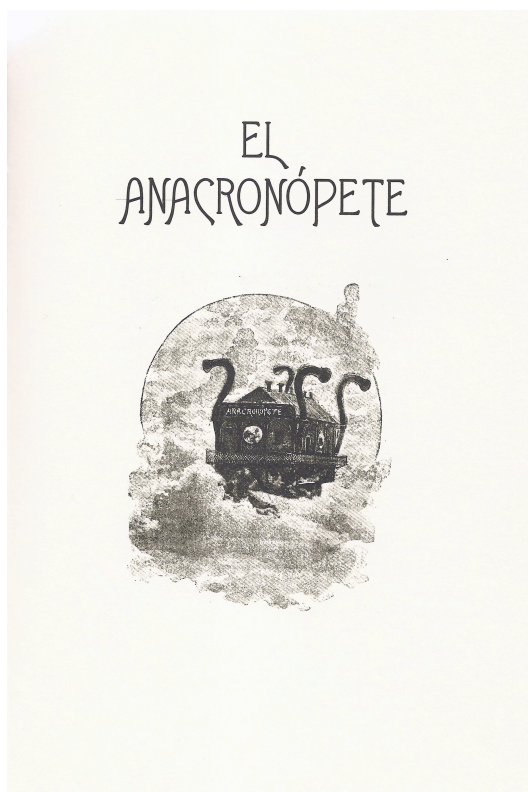
La novedad de *El anacronópete* consiste más bien en ser la primera novela en que se literaturiza la posibilidad de una máquina del tiempo: la mecánica de un aparato diseñado por el hombre sustituye, en la fabulación literaria, a los habituales medios de viaje temporal (el sueño, el encantamiento, la hipnosis, la hibernación). (Santiáñez-Tió, 1994: 16)

¹⁰⁵ El prefacio de la traducción utilizada para esta tesis está fechado en Pompeya en 1873.

¹⁰⁶ En su recopilación Santiáñez-Tió recoge –imaginamos que por cuestiones de extensión de la obra en la que priman los relatos o novelas cortas- solo cuatro capítulos de *El anacronópete*.

En nuestra investigación constatamos que en 1996, María de los Ángeles Ayala-Ariza dio a conocer la novela de Gaspar en el ámbito académico en el I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX celebrado en Barcelona. En su estudio “La obra narrativa de Enrique Gaspar: *El anacronópete* (1887)” subraya:

Como veremos al analizar la novela de Gaspar, éste se anticipa a la noción de viaje por el tiempo expresada por Bellamy e imagina, antes de Wells, la posibilidad de que un *ingenio mecánico*, a merced de la voluntad del hombre, sea capaz de desplazarse hacia una determinada época histórica seleccionada de antemano. Aunque sólo fuese por estas anticipaciones, la novela de Enrique Gaspar merece ser recordada.



Las ilustraciones de El anacronópete son obra de Francesc Soler (1836-1900) considerado el pintor escenógrafo más importante de la historia de Cataluña

Poco después, en 1997, Agustín Jaureguizar (en el mundo de la investigación literaria conocido como Augusto Uribe) escribiría un artículo en el que la analizó en profundidad y aportó nuevas hipótesis para datar la zarzuela previa a la novela. Además, consiguió la primera referencia internacional sobre la existencia de *El anacronópete*, pues su artículo fue reproducido, en 1999, en *The New York Review of Science Fiction* nº 139. Sobre la datación de la zarzuela Uribe asegura que no fue una tarea excesivamente difícil:

Durante su estancia en Macao —era cónsul— escribió dos obras con el mismo papel y la misma tinta que son llamativamente diferentes de la tinta y el papel que utilizaba habitualmente. Una de estas obras es *La Lengua*, una obra que se estrenó en Madrid. *El anacronópete* debió ser escrita en la misma fecha pues estuvo muy poco tiempo en esa ciudad. (EAU)

Por último, las investigadoras Yolanda Molina-Gavilán y Andrea Bell, hispanistas –española la primera– afincadas en Estados Unidos han trabajado en la traducción al inglés de *El anacronópete* de cara a su publicación en el mercado anglosajón bajo el título *The time ship* (en prensa). En la introducción para la edición inglesa afirman:

Yet Gaspar's work is more than a simple *divertissement* à la Jules Verne. It has a specific Spanish tone and its underlying themes, steeped in wit and irony, imply social, political, literary and even religious and philosophical criticism. (En prensa)¹⁰⁷

También gracias al trabajo de estas dos hispanistas, la prensa generalista se hizo eco de la obra de Gaspar y el 17 de abril de 2011, Jerónimo Andreu publicó en el diario *El País*, en su edición digital¹⁰⁸, un reportaje titulado “La máquina del tiempo trae de vuelta a su inventor”. En él se daba noticia de que “Enrique Gaspar, un diplomático español autor de zarzuelas, se adelantó ocho años a H. G. Wells en la invención de un artefacto capaz de viajar a través de los años. Ahora, el Reino Unido le rinde homenaje”. Andreu elaboró su reportaje a partir de las investigaciones de Yolanda Molina-Gavilán y Andrea Bell y tomado en cuenta su intención de publicar *El anacronópete* en inglés.

Como en el caso de Molina-Gavilán¹⁰⁹, nosotros tuvimos conocimiento de la novela gracias a la edición del Círculo de Lectores¹¹⁰. Y, como ya hemos expuesto, el hecho de constatar que la invención de una máquina para viajar en el tiempo era obra de un autor español, fue decisivo en la motivación del tema seleccionado para nuestro DEA (2004)¹¹¹ y de la presente tesis.

¹⁰⁷ Trad.: El trabajo de Gaspar es más que un simple divertimento al estilo de Julio Verne. Tiene un tono específicamente español y sus temas de fondo, repletos de ingenio e ironía, implican crítica social, política, literaria e incluso religiosa y filosófica.

¹⁰⁸ http://elpais.com/diario/2011/04/17/domingo/1303012359_850215.html

¹⁰⁹ En la entrevista que adjuntamos en el anexo Yolanda Molina-Gavilán afirma: “Desde que cayó en mis manos un ejemplar de *El anacronópete* que salió en Círculo de lectores yo misma tuve la idea de traducirla, anotarla y prologarla. Propuse el proyecto a la editorial académica Wesleyan University Press en el año 2006. Seis años más tarde verá por fin la luz, ya que se supone que saldrá en primavera de 2012 como *The Time Ship: A Chrononautical Journey* dentro de la serie “The Wesleyan Early Classics of Science Fiction”, a cargo del gran Arthur B. Evans, conocido crítico de la obra de Verne.”

¹¹⁰ No obstante, el análisis lo hemos realizado utilizando la edición de Minotauro de 2005.

¹¹¹ “El viaje en el tiempo en la literatura española en el cruce de los siglos XIX y XX: El nacimiento de la ciencia ficción en España” (UCM, 2004)

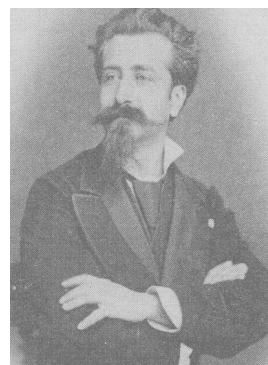
A todos los investigadores citados hay que añadir el exhaustivo trabajo sobre la vida y obra de Enrique Gaspar realizado por Daniel Poyán Díaz, publicado en 1957, en dos tomos bajo el título *Enrique Gaspar. Medio siglo de teatro español*.

De cara a destacar su importancia como dramaturgo y a pesar de haber caído en un olvido casi completo, en la introducción de su obra Poyán asegura:

Su abundante producción obtuvo en su tiempo por parte de los historiadores mejor calificados de nuestra literatura –Revilla, P. Blanco García, Menéndez Pelayo, Cejador, etc.- una elogiosa consideración. Pero esto no ha sido suficiente para reconocerle el valor clave que en justicia le corresponde. Desde su muerte, hace ya más de medio siglo, la crítica le ha dedicado un mutis inmerecido. (Poyán, 1957 t.1: 9)

2.2.1. Enrique Gaspar y Rimbau

Enrique Gaspar y Rimbau nació en Madrid, en 1842, y murió en Oloron, Francia, en 1902. En la biografía del escritor, Poyán Díaz hace una elocuente descripción del Madrid que hizo posible la aparición de un escritor como Gaspar, de una generación de autores interesados en el progreso de la ciencia y de la sociedad en otros países del entorno, como Francia o Inglaterra y que publicaron obras sobre estos asuntos.



Entonces Madrid estrenaba sus primeras luces de gas y los primeros compases de la polka. En las conversaciones se oía hablar del movimiento continuo y la dirección de los globos aerostáticos; de descentralización, de frenología, espiritismo y dosis homeopáticas. Causaba maravilla el invento de Monsieur Daguerre, que en un decir amén recogía la imagen de una persona; también las cerillas fosfóricas que servían para *sacar fuego de pronto*, según anunciaba el *Diario oficial de Avisos*. (*ibid*: 19)

En 1869, Gaspar entró a formar parte del cuerpo diplomático español en el extranjero. Fue vicecónsul en Setê, en Atenas, de allí fue trasladado a Saint-Nazaire, en la Bretaña francesa, donde conoció a Camille Flammarion, y, entre 1878 y 1885, fue cónsul en Macao, China. Se jubiló el 31 de julio de 1900 y fue nombrado Caballero de la Orden de Carlos III. El 7 de diciembre de 1902, murió de un ataque asmático en Mairie d'Oloron-Ste.

A lo largo de su vida, nunca dejó de escribir ni de estrenar y, según su biógrafo, Daniel Poyán, su simpatía le abrió muchas puertas. Tanto es así que cuando pensaba

que volvería a Oriente, supo mover los hilos necesarios y logró que le fuese ordenado recalar en el Oloron-Sainte-Marie, uno de los destinos más cercanos a España. Unos años después, en 1895, se trasladó a Marsella.

M^a de los Ángeles Ayala-Ariza afirma que, como otros muchos escritores de la época, “se vio obligado a recurrir a la carrera diplomática como única salida capaz de paliar la situación de precariedad económica en la que se encuentra a pesar del éxito teatral alcanzado en los años inmediatos a la Gloriosa” (Ayala: 1998, 405).

Gaspar se mantuvo alejado de España salvo en períodos muy cortos de su vida laboral. Algo que como dramaturgo le pasó factura:

Este alejamiento físico, que le desvincula de la vida teatral madrileña, repercutirá negativamente en su carrera literaria, tanto por verse alejado de la sociedad cuya observación directa le proporcionaba la materia dramática, como por las graves dificultades que encontrará a partir de este momento para estrenar las obras teatrales que escribe durante su estancia en el extranjero. (*ibid*)

Gracias en parte a esta circunstancia, Gaspar varió algunos de sus planteamientos literarios y tras concebir *El anacronópete* como zarzuela, lo transformó en novela, en un intento de llegar a un público que, en ese momento, le parecía vedado en su faceta escénica. Así lo subraya Ayala-Ariza:

De ahí que, ocasionalmente, Enrique Gaspar abandone el teatro y desplace su arte hacia otros géneros, como sucede con el relato que nos ocupa, *El anacronópete*, escrito durante su larga estancia en China (1878-1885), al ver cómo las obras que envía a los escenarios españoles —*El mono*, *La línea recta*, etc— son rechazadas casi de forma sistemática. (Ayala: 1998, 406)

Aunque no es objeto de esta tesis el análisis de la producción teatral y literaria de Enrique Gaspar, sí es necesario contextualizar la importancia de las creaciones del dramaturgo madrileño. Es conveniente destacar también que este hijo de actores escribió sus primeros versos en 1849, cuando contaba siete años, y como señala Augusto Uribe (1) “a los 13 años escribió una zarzuela y a los 14 era ya redactor de *La Ilustración Valenciana* (...) A la temprana edad de 15 años estrenó su primera comedia”.

Poyán afirma que Gaspar ha sido un autor “excesivamente ignorado y relegado”¹¹² y aún en su tiempo “los periódicos apenas le recordaban sino cuando se estrenaba alguna de sus comedias”. (Poyán, 1957 t.2: 82)

En sus creaciones teatrales Gaspar sostuvo una fuerte tensión ética, más aguda que la usual en el género de la alta comedia, en el que suele ser clasificado en las *Historias de la Literatura española* (junto a López de Ayala, Tamayo, Codina, etc). La crítica social está muy presente en sus obras, por ejemplo, en *Las circunstancias* (1867) o *Las personas decentes* (1890). Asimismo Gaspar escribió numerosos artículos, poesías y narraciones para *Blanco y Negro*, *La Época* y *La Ilustración Española*.¹¹³

En definitiva, Gaspar fue un adelantado a su tiempo no sólo por ser el inventor literario de la primera máquina para viajar en el tiempo sino también, profundizando más, por su actitud ante la creación artística:

No aprueba la consabida fórmula de que el arte no ha de tener otra finalidad que el arte mismo. Esa era una idea anticuada para Gaspar; el arte debe aspirar, en primer lugar, a la creación o perfeccionamiento de nuestra personalidad ética, a enmendar nuestros vicios, a ser eco de los problemas de la vida contemporánea, a enseñar deleitando. (Poyán, 1957 t.2: 11)

2.2.2. La novela y sus influencias

El anacronópete fue escrita en 1881 y publicada en 1887 por la editorial barcelonesa de Daniel Cortezo, en una cuidada edición con ilustraciones originales del pintor escenógrafo catalán, Francesc Soler. El volumen incluía también *Viaje a China*, compuesto por las cartas publicadas en *Las Provincias* en aquella ocasión, y *La Metempsícosis*, una mofa de la teoría de la transmigración de las almas.

Desde entonces, *El anacronópete* se ha editado en formato digital (en disquete) por la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror, en 1999, en texto

¹¹² Poyán afirma que el valor renovador del teatro de Gaspar en cuanto a la estética dramática fue reconocido por Menéndez Pelayo que “pensaba dedicarle merecida atención en su inconclusa *Historia de las ideas estéticas de España I*” (Poyán, 1957 t.2: 83). Poyán localiza este apunte en *Obras completas*. Madrid. 1940, t. V. P. 508.

¹¹³ Por la incidencia en el tema que nos ocupa, el relato de viajes tiene singular interés en este escritor, como en *Viaje a Atenas* 1872-1875. Valencia, Pascual Aguilar, 1891. Pero reiteramos, Gaspar es conocido como autor de teatro. Entre las piezas teatrales que podrían citarse vale la pena mencionar *Corregir al que yerra* (1860); *La escala del matrimonio* (1861); *Cuestión de forma* (1865) *Las circunstancias* (1867) *Don Ramón y el señor Ramón*, (1869); *El Estómago* (1871); *La huelga de hijos* (1893). Sus novelas más difundidas son *Castigo de Dios. Entre bastidores. Soledad*. Barcelona: Daniel Cortezo, 1887; *Las personas decentes. Novela de costumbres contemporáneas*. Barcelona: Henrich y Cía., 1891; *Nada entre dos platos*. Valencia: Ed. Pascual Aguilar, s. a. (hacia 1900)

impreso por el Círculo de Lectores, en 2000, y por Minotauro, en 2005, en una edición idéntica a la del Círculo de Lectores.

La novela consta de 205 páginas repartidas en veinte capítulos, con una nota del editor y una pequeña semblanza biográfica del autor.

La mayoría de los investigadores que se han ocupado de *El anacronópete* encuentran influencias de autores como Flammarion y Verne. Éstas son innegables, pero también por el tono marcadamente burlesco e hiperbólico que Gaspar imprime a las increíbles aventuras que se viven gracias al anacronópete, podría recordar los viajes extraordinarios del Barón de Münchhausen¹¹⁴. Cómo éste, don Sindulfo recluta¹¹⁵ un peculiar séquito, bandera del españolismo, pero no menos llamativo: su ayudante Benjamín, arqueólogo y políglota, mezcla de lazarrillo ruin y escudero sumiso; su sobrina Clara, la doncella de la historia que enamora a don Sindulfo y se enamora del joven primo de éste, Luis, el galán; la castiza y deslenguada criada de Clara, Juana, “la maritornes” de turno; una docena de prostitutas francesas; “los hijos de Marte”, o lo que es lo mismo, quince aguerridos húsares españoles bajo el mando de Luis, y Pendencia, el asilvestrado novio andaluz de la criada; y hasta una momia china, que revive en el viaje al pasado y predispone a poner en pie disparatadas teorías sobre la trasmigración de las almas.

También, como Münchhausen, los personajes de Gaspar pasan gran parte de la obra huyendo. Si el barón sale airoso gracias a su ingenio y las extraordinarias habilidades de sus hombres, Don Sindulfo lo consigue gracias a su ingenioso invento, al valor de los soldados españoles y a las también extraordinarias casualidades que se dan en cada aventura.

No obstante, la mayor influencia es, sin duda, la producción literaria de Julio Verne¹¹⁶. El francés, precursor de la ciencia ficción y de la moderna novela de

¹¹⁴ En 1785, Rudolf Erich Raspe (1737-1794) publicó *Relato que hace el Barón de Munchhausen de sus campañas y viajes maravillosos por Rusia*, novela basada en el auténtico barón de Münchhausen, pero en la que el autor utiliza la hipérbole con fines cómicos. Münchhausen protagoniza toda una serie de hazañas increíbles como montar en una bala de cañón o escapar de una muerte segura en una ciénaga tirándose de su propia coleta.

¹¹⁵ El barón de Münchhausen recluta a un hombre de extraordinario oído (Gustavus), un forzudo (Albrecht), una persona que corre tan rápido que necesita grilletes para caminar con normalidad (Berthold) y un individuo de aguda vista (Adolphus), en definitiva, personajes que por sus extraordinarios poderes hoy no desentonarían en cualquier serie de superhéroes de las factorías Marvel o DC.

¹¹⁶ Julio Verne (1828-1905). La primera obra de ficción científica fue también la primera novela que escribió, *París en el siglo XX*, aunque este texto no fue publicado hasta 1994. En 1863, publicó el primero de sus 60 *Viajes Extraordinarios*, *Cinco semanas en globo* (*Cinq semaines en ballon*). Luego vinieron *Viaje al centro de la Tierra* (*Voyage au centre de la Terre*, 1864), *De la Tierra a la Luna* (*De la terre à la lune*, 1865), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1869) o *La vuelta al*

aventuras, amén de un estudioso de la ciencia y la tecnología de su época, está presente desde el principio al fin de la obra. Cabe recordar que, por esa época, el autor francés gozaba de gran éxito en España.

Gaspar, cuando todavía está introduciendo en la obra al lector, destaca que las hipótesis del “famoso Julio Verne” eran verdaderos juguetes comparadas con la magnitud del invento de don Sindulfo. El autor ensalza los inventos españoles que no se han sabido promocionar y vuelve a mencionar a Verne, en este caso, subrayando que lo que escribió el francés sobre el Nautilus ya había “hecho una prueba felicísima con el Ictíneo nuestro compatriota Monturiol” mucho antes. La obra finaliza con don Sindulfo despertando de su sueño en un teatro donde se representaba *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne.

También, explícitamente, es reconocida en el texto la influencia de Camille Flammarion y la historia de *Lumen: histoire d'une âme* (1872) (diálogo entre Quarens y un amigo difunto). Cuando la máquina anacronópete llega al año 1860, los que viajan a bordo observan la batalla de Tetuán, sólo que al revés. Es decir, contemplan cómo los cadáveres de los soldados se levantan del campo de batalla y cargan... Es “el orden cronológico invertido; como el héroe de *Lumen* de Flammarion ve la batalla de Waterloo, al remontarse en espíritu a la estrella Capella, teniendo que pasar por los rayos luminosos de la Tierra que alumbraba en el espacio hechos posteriores” (Gaspar, 2005: 84).

Un aspecto que debemos aclarar, como señala Uribe, es que *El anacronópete* es anterior a “*L'historioscope*” (1883) una obra de corte muy similar del francés Eugène Mouton¹¹⁷; así pues, de aceptar influencias literarias deberíamos hablar de un sentido inverso. La máquina de Mouton es capaz de acumular los rayos lumínicos que han llegado a la tierra y proyectarlos en el tiempo, de modo que puedan divisarse los más remotos acontecimientos.

Por último, y aunque la única referencia concreta al Quijote¹¹⁸ en la novela sea para referirse “al fémur (...) de algún congénere de la montura del escudero de Don Quijote” (Gaspar, 2005: 13), las figuras de un don Sindulfo, soñador y atrapado por un

mundo en 80 días (*Le tour du monde en quatre-vingts jours*, 1873). Paralelamente a sus “viajes”, cultivó su primera vocación, el teatro, escribiendo y adaptando algunas piezas para la escena.

¹¹⁷ El francés Pierre Martin Désiré Eugène Mouton (1823-1902) que firmaba bajo el seudónimo de Merinos, está considerado en algunos ámbitos literarios como uno de los pioneros de la *cf* a pesar de la escasa relevancia de su obra.

¹¹⁸ En otro momento de la novela hace referencia, con sorna, a los graves problemas pecuniarios que atravesó Miguel de Cervantes al proponer una posible comida con el insigne escritor si éste tenía en ese momento con qué pagarla.

amor imposible que le hace abandonar su Zaragoza natal para viajar por el tiempo y de Benjamín, “un estómago agradecido que soporta las impertinencias de Don Sindulfo” (*ibid*: 34), se recortan en el paisaje de la novela con un aire familiar a las del hidalgo manchego y su fiel escudero. Como es obvio, también acerca a la inmortal obra de caballería el apelativo de “maritornes” con el que don Sindulfo regala durante toda la narración a Juanita, la criada de Clara.

Sea como fuere, *El anacronópete* se publica en pleno auge del realismo en España y son por tanto las influencias foráneas de Verne y Flammarion las que todos los investigadores coinciden en señalar en el relato. Carlos Poyán afirma:

De la parte pseudocientífica Julio Verne es el modelo más inmediato, con sus fantásticos cohetes para viajar hasta la luna. Para la idea del retroceso en el tiempo, probablemente se inspiró en *Lumen*, la obra de su amigo el astrónomo francés Flammarion, en la que figura un personaje que se remonta en sueños a una estrella, y al atravesar los rayos luminosos de la Tierra, que alumbraban hechos posteriores, puede contemplar la batalla de Waterloo, aunque en orden inverso de acontecimientos. (Poyán, 1957 t.2: 117)

M^a de los Ángeles Ayala-Ariza se centra más en Camille Flammarion:

Enrique Gaspar reconoce de forma explícita la influencia de Flammarion en su novela, cuando en el capítulo IX de la misma incluye la siguiente referencia: “Y efectivamente, los viajeros observaban la batalla de Tetuán con el orden cronológico invertido; como el héroe de *Lumen* de Flammarion veía la de Waterloo, al remontarse en espíritu a la estrella Capella”.

Y Augusto Uribe, en Julio Verne:

Los pocos, en fin, que se han ocupado de *El anacronópete*, lo han despachado como una novela a la manera de Julio Verne, tan de moda entonces, en la que se sustituyen las explicaciones científicas por sofismas pseudocientíficos de carácter jocoso, pero que dan lugar a las mismas aventuras. (Uribe, Apuntes: 11)

Por su parte, Yolanda Molina-Gavilán y Andrea Bell aúnan las influencias de los dos autores franceses:

One may easily wonder what inspired Enrique Gaspar to compose *The Time Ship*. Two obvious influences on his thinking at the time were Camille Flammarion and Jules Verne.

Gaspar had, in fact, come to know Flammarion in Saint Nazare, Brittany and apparently offered to adapt *Lumen* for the stage, with music by Offenbach, because Flammarion tells our author, in a friendly letter dated 18 October 1875 and addressed to “Mon cher Monsieur Gaspardo,” that he hasn’t yet had time to think about staging *Lumen* or about master Offenbach. (en prensa)¹¹⁹

En definitiva, como señala Poyán, *El anacronópete* “es una narración a lo Julio Verne, cuyas descripciones científicas se complementan con la trama novelesca. Pero el rigor científico del autor francés se cambia por los jocosos sofismas con que se relatan los estupendos inventos y teorías”. (Poyán, 1957 t.1: 114)

No obstante, Julio Verne en *De la tierra a la luna* (1865) hace un despliegue de chanzas y humoradas asimilables a los “jocosos sofismas” a los que se refiera Poyán. Así, en el Capítulo I “El Gun-Club” cuando los socios están valorando el alcance de los proyectiles Verne escribe:

El cañón Rodman, que arrojaba a siete millas de distancia una bala que pesaba media tonelada, habría fácilmente derribado 150 caballos y 300 hombres. En el Gun-Club se trató de hacer la prueba, pero aunque los caballos se sometían a ella, los hombres fueron por desgracia menos complacientes. (Verne, 2005: 31)

El humor, en la citada novela de Verne ocupa un lugar tan prominente como en la de Gaspar, siendo también ésta última una novela de intriga amorosa e ideas científicas, como las que Verne, pero con un punto de humor absurdo mucho más pronunciado. Si el francés hace un canto al progreso, el español lo entona del cinismo y el descreimiento científico:

Es siempre en obras de tono festivo donde aparecen las burlas contra teorías o ideas pseudocientíficas en boga. Se logran graciosos efectos imitando jocosamente los imaginados viajes estratosféricos de Julio Verne –*El Anacronópete*–, o figurando en la escena aparatosas aplicaciones de corriente por medio de extraños artefactos, para burlarse del abuso de la electroterapia –*La sordera política*–. Otras veces es el hipnotismo y sugestión a ultranza el que se ridiculiza –*La cura prodigiosa*–, o bien las venturosas ideas

¹¹⁹ Trad.: “Uno puede preguntarse fácilmente lo que inspiró a Enrique Gaspar a escribir *La nave del tiempo*. En el pensamiento de la época, destacan dos claras influencias que eran Camille Flammarion y Julio Verne. Gaspar, de hecho, llegó a conocer a Flammarion en Saint Nazare, Bretaña, y al parecer se ofreció a adaptar *Lumen* para el escenario, con música de Offenbach, por Flammarion dice nuestro autor, en una carta amistosa fecha 18 de octubre 1875 y dirigida a “Mi querido señor Gaspardo”, que aún no ha tenido tiempo para pensar en ello”.

sobre la zooglotía o lenguaje de los animales, difundidas en la época *–Pasiones políticas–*; en *La metempsícosis* hay una fina burla a propósito de la teoría de la transmigración de las almas. (Poyán, 1957: 27)

a. El viaje extraordinario

Enrique Gaspar imagina una máquina para viajar a través del tiempo que será el eje de las peripecias de la novela. Con ella, se convierte no en el primer escritor que hace viajar a sus personajes en el tiempo, como ya hemos visto, pero sí en el primero en la historia de la literatura que concibe un artefacto mecánico para el traslado temporal bajo el halo de un presupuesto científico.

Tan sólo el escritor checo Jakub Arbes en *El cerebro de Newton* (1877) se había acercado a la premisa de la máquina para viajar a través del tiempo, aunque no hubiese aclarado ni su procedencia ni funcionamiento. Según Daniel Saiz Lorca, autor de la tesis “La literatura checa de ciencia ficción durante el periodo de entreguerras” (UCM, 2006, Madrid), en el *El cerebro de Newton* el uso del tema fantástico es utilizado por Arbes para dar su punto de vista personal acerca del avance científico de la humanidad. En su novela el checo se centra prioritariamente en progresos bélicos y de destrucción, utilizando el contraste entre el pretendido avance y lo sangriento de las guerras. Pero en cuanto a la concepción de la posible máquina del tiempo, la descripción es tan somera que apenas se puede vislumbrar si se trata de un ingenio mecánico o mágico. Arbes lo describe (la traducción es del propio Daniel Saiz) de la siguiente manera:

Este triángulo era tan grande que podían sentarse en él cómodamente dos personas. De qué material estaba hecho no pude distinguirlo. Me pareció que era de un alambre brillante y fuerte. Sus tres lados refulgían como si apartasen los rayos de luz del frío alambre. (Arbes, 1973: 130)

Los protagonistas demuestran un gran interés por la ciencia, pero también por lo oculto. Uno de sus hallazgos es un aparato y unas gafas que permiten visualizar cualquier momento de la historia de la Humanidad. Todo se funda en el hecho de que si la luz viaja a una velocidad determinada y si se logra la distancia adecuada del planeta Tierra sería posible ver la apariencia de la Tierra en el momento en que la luz pasó por ella. Basta con viajar a mayor velocidad que la luz para atrapar esos rayos y atisbar cualquier momento de la historia. Por esto, a lo largo del viaje, los dos protagonistas serán testigos de batallas históricas, matanzas, derramamiento de sangre, etc. Ante tal

horror el narrador-viajero pierde el sentido y se levanta por la mañana, no sabiendo si todo fue un sueño o realidad.

De nuevo encontramos en este texto la posible influencia de Flammarion. De nuevo, el recurso de la ambigüedad: lo narrado ¿ha sido real o producto de un sueño?

Enrique Gaspar va mucho más lejos que el autor checo. Mucho más lejos de lo que ninguno había ido hasta entonces. Gaspar viaja en el tiempo sirviéndose de una máquina cuando, hasta el momento, sólo los milagros¹²⁰ la magia¹²¹, las ensoñaciones¹²² o los hechos inexplicables o inexplicados¹²³ habían permitido tan extraordinario viaje.

En la aventura de Gaspar los protagonistas visitan el pasado, coincidiendo con hitos históricos, en un artefacto mecánico, alimentado por electricidad y que cuenta con todo tipo de adelantos tecnológicos.

El protagonista es don Sindulfo García, doctor en Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, un millonario e inventor zaragozano que descubre la esencia del tiempo y, por ende, la forma de viajar a través de él. Aprovecha la exposición de 1878 en París sobre los progresos de la ciencia y la industria para presentar el anacronópete, la máquina capaz de surcar el, hasta ese momento, inasible tiempo. El aparente propósito de don Sindulfo “es retroceder en el tiempo, no para detener el continuo avance de la vida, sino para deshacer su obra y acercarnos más a Dios encaminándonos al origen del planeta que habitamos” (Gaspar, 2005: 18). De esta manera podrán desvelarse también las mentiras de la historia. No obstante, la realidad es muy distinta. El sabio, enamorado de su sobrina, Clara, y rechazado por su avanzada edad –entre otros motivos– quiere retrogradar para recuperar su juventud y poder aspirar al amor de la joven.

b. La zarzuela que dio origen a la novela

En *El anacronópete* Gaspar presenta una comedia coral, cargada de ironía, a veces rozando lo estrambótico, pero que se desenvuelve con fluidez por los vericuetos del enredo, con toques costumbristas y guiños regionalistas. A través del humor –absurdo en muchos casos– surge la crítica social que va rebosando a medida que avanza la obra para culminarla, como cita Ayala-Ariza, con un final ácido:

¹²⁰ La leyenda de *Los siete durmientes de Éfeso* (c. 1100)

¹²¹ Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, (1335)

¹²² Charles Dickens, *Cuento de Navidad* (1843)

¹²³ Gustavo Adolfo Bécquer, *Creed en Dios* (1862) o Edward Page Mitchell, *El reloj que marchaba hacia atrás* (1881).

Cuando por el camino contó el sueño a su familia, todos rieron grandemente; lo que dudo mucho que haya acontecido a mis lectores con este relato. Y no obstante hay que reconocer que mi obra tiene por lo menos un mérito: el de que un hijo de las Españas se haya atrevido a tratar de deshacer el tiempo, cuando por el contrario es sabido que hacer tiempo constituye la casi exclusiva ocupación de los españoles. (Ayala: 1997, 411)

Pero si algo destaca a lo largo de toda la narración es la teatralidad de su desarrollo, de acuerdo a su verdadera pasión como escritor. La explicación es simple. Uribe apunta que “se confirma (...) que fue primero (*El anacronópete*) compuesto como zarzuela en dos actos y tres cuadros, que se corresponden con las paradas que va haciendo el ingenio” (Uribe, Apuntes: 10) en su viaje a través del tiempo. “Todo hace suponer –continúa Uribe– que nuestro autor quiso hacer una zarzuela en la que cada uno de los cuadros correspondiese a un momento importante de la historia. ¿Cómo conseguir que los protagonistas fueran siempre los mismos? Haciéndolos desplazarse en el tiempo” (*ibid*).

El reparto de los protagonistas correspondería a lo acostumbrado en el género chico: “dos cantantes principales (don Sindulfo y Clarita), un dúo cómico (Benjamín y Juanita), una pareja que cierre el triángulo de los dos anteriores (Luis y Pendencias) y un coro (los húsares españoles en la parte masculina y las alegres francesas en la femenina)” (*ibid*).

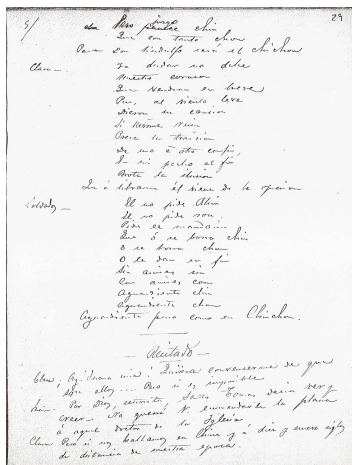
La transformación de zarzuela en novela, sumada a la experiencia teatral de Gaspar—su talento como dramaturgo— es fácilmente reconocible en los ágiles diálogos, cargados de ingenio, que marcan la personalidad de cada personaje y en los cuadros donde todos terminan en escena como colofón a cada aventura.

La zarzuela de idéntico nombre que dio origen a *El anacronópete* jamás llegó a estrenarse, ni siquiera a publicarse. Tan sólo existe un ejemplar manuscrito disponible en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional que fue donado por su nieta antes de 1930. Lo componen 70 cuartillas donde el autor da cuenta de un: viaje verificado en el tiempo desde el último tercio del siglo XIX hasta el caos y dividido en tres jornadas y trece cuadros.

Comienza: “De los ámbitos del mundo la preclara inteligencia” (h. 3v) y finaliza con: “a los pies de usted” (h. 70v)

La zarzuela, si cabe, le da todavía un toque más español a la primera máquina del tiempo, aunque en el texto de esta obra menor no explica con el lujo de detalles que lo hace en la novela cómo funciona dicho artilugio.

Del estudio de la zarzuela se pueden extraer varias conclusiones de la novela. La más obvia, el gran número de personajes que aparece en *El anacronópete*. Como apuntaba Uribe eran los necesarios para la representación de la zarzuela, pero, en cambio, en la novela adolece en varios pasajes de un exceso de personajes.



Cuartilla de la zarzuela
con canciones y recitado

También, como señala Francisco Javier González Martín en “Zarzuela e historia en la España contemporánea” (2003) los contenidos de la zarzuela son históricos, como sucede en *El anacronópete*, y su estilo es una mezcla de comedia bufa y teatro musical. Además tiene toques costumbristas con “formas de ser populares o nacionales dentro de la vida cotidiana” (*ibid*).

Destacamos en este punto, la caracterización regionalista del habla de los personajes de Juana, madrileña castiza, y Pendencia, con su ceceo. Hecho que ha complicado la traducción al inglés de algunos pasajes en los que participan ambos personajes. En la introducción *The time ship* por Molina-Gavilán y por Bell aclaran:

One of *The Time Ship*'s secondary characters, an aide-de-camp named Pendencia, is from Zaragoza and his regional speech mannerisms are transcribed by Gaspar into Spanish spellings like “quince camaradaz más” and “no cea uzté bárbaro” for “quince camaradas más” and “no sea usted bárbaro” (meaning, respectively, “fifteen more comrades” and “don’t be a brute”). This way of substituting an /s/ sound (transcribed with an “s”) for a /θ / sound (transcribed with a “c” or “z”) is a dialectal characteristic known as *ceceo*. To a Spanish reader at the time this way of marking Pendencia’s speech would have suggested that he hailed from the southern Spanish region of Andalucía, was of a working class background and had received little in the way of formal education. (en prensa)

La utilización de regionalismos y vulgarismos por personajes secundarios en la zarzuela eran habituales, lo que dificultaba que el género traspasara las fronteras españolas.

Asimismo, la estructura y los personajes siempre era la misma o muy similar y es la que sigue Gaspar en *El anacronópete*.

El autor presenta su obra en el ejemplar autógrafo de la BNE de la siguiente manera:

Viaje hacia atrás escenificado en el tiempo desde el antiguo tercio del siglo XIX hasta el caos y dividido en tres jornadas y 13 cuadros.

Letra de...

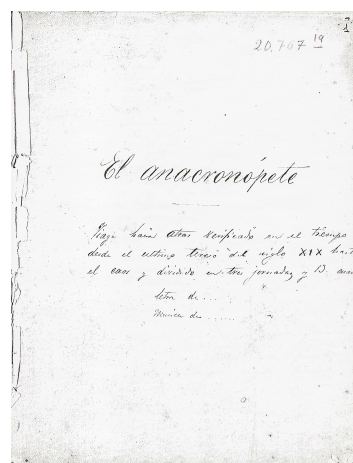
Música de... (Cubierta del manuscrito)

Tras la presentación de todos los personajes que participarán en la zarzuela, en la escena 1ª y al acabar la primera pieza musical, un sabio toma la palabra para explicar:

Señores esta reunión no tiene más objeto que despedir al ilustre inventor del anacronópete que dentro de dos horas dejará las orillas del Sena para emprender su viaje de retrogradación en el tiempo. (h. 6)

Las características técnicas y científicas que se dan del anacronópete son mínimas. Don Sindulfo aclara muy poco sobre su invención:

Tiene forma de un arca de Noe (sic). Su impulsión es la electricidad aplicada por mí a la locomoción aérea (sic) (ininteligible) la atmósfera es el turbante de la tierra. Permitan que le quite el suyo. (ibid)



Reproducción de la cubierta autógrafa de la zarzuela de Enrique Gaspar

La descripción poco tiene que ver con la que luego desarrollará en la novela. Lógico si se tiene en cuenta que la máquina del tiempo en la zarzuela es un instrumento del que se sirve para poder recrear en escena diferentes momentos históricos pasados, separados entre ellos por siglos, pero con los mismos protagonistas.

En el cuadro final, el nº 13 y bajo el título “La solución”, el autor dedica una somera atención al desenlace del viaje en el tiempo y el desenlace onírico. Primero ofrece las pertinentes instrucciones escenográficas: "La sala de un teatro con los espectadores dando frente al público". A continuación la situación física concreta de

cada personaje: “en un palco, Clara, Luis y Don Sindulfo; en las galerías bajas, Juana con Pendencia y los soldados; y en la primera fila de butacas, Benjamín con Chin-chin”.

Con los personajes en su señal, la zarzuela termina con una pieza musical interpretada a la limón por Clara y Luis:

Se queda echo (sic) un leño
Púseme a roncar y he tenido un sueño
mi particular. Se acabó temprano, corto al menos fue.
Beso a (ininteligible) la mano
a los pies de usted. (*ibid*: h. 70)

Se puede aventurar que el rechazo de varias obras de teatro enviadas por Gaspar a Madrid durante su estancia en China pudo hacerle decidir la transformación de la zarzuela en novela aprovechando el éxito que estaban teniendo las ficciones de Julio Verne. Lo cierto es que en la zarzuela (por lo que se puede entender, dada la caligrafía de Gaspar) no hay mención alguna al escritor francés, mientras que en la novela son una constante las referencias explícitas.

2.2.3. *El anacronópete*

El anacronópete destila ironía desde la primera hasta la última página y comienza con una ácida crítica al titular el primer capítulo: “En el que se prueba que ADELANTE¹²⁴ no es la divisa del progreso” (Gaspar, 2005: 9).

M^a Ángeles Ayala-Ariza subraya al respecto:

Desde el inicio de la novela se aprecia un velado tono irónico y humorístico en la presentación del protagonista y su sorprendente invento. Registros que se manifiestan de forma rotunda a partir del capítulo IV, titulado, significativamente, de la forma siguiente: «Bajo una conquista científica se esconde un objeto mezquino». El narrador olvida los principios filosóficos, científicos y altruistas expuestos por don Sindulfo en los capítulos precedentes y ofrece al lector el motivo real que ha llevado al sabio español a promover semejante aventura: separar a su sobrina Clara de su novio, capitán de húsares, y obligarla a casarse con él en una época histórica en la que la mujer no hubiese alcanzado el derecho a oponerse a los dictados del hombre. (Ayala: 411)

¹²⁴ En mayúsculas en el original.

La historia se inicia con la imagen de una multitud que se dirige a la exposición sobre los progresos de la ciencia y de la industria en el Campo de Marte de París. Corre el año 1878.

Con socarronería y refiriéndose a París y los parisinos, el autor los define como “ese pueblo que se admira a sí propio colocando sus medianías sobre pedestales para que el mundo los tome por genios” (Gaspar, 2005: 11). Puyas aparte, el autor lanza una de las premisas clásicas de la *cf* al asegurar que “la ciencia acababa de dar un paso que iba a cambiar radicalmente la manera de ser de la humanidad”¹²⁵ (*ibid.*:11). Sólo con esta afirmación bastaría para afirmar que *El anacronópete* es una obra de *cf*, pero, además, Gaspar introduce por primera vez en la literatura una máquina capaz de viajar a través del tiempo, lo que supone un antes y un después en la literatura de anticipación y el origen del subgénero de viaje en el tiempo.

Pero ¿por qué viajar al pasado y no al futuro? El viaje, asegura Gaspar dando voz a don Sindulfo, “encierra una idea de posterioridad que hace monótona la misión de la ciencia, corriendo invariablemente tras el mañana como si el ayer fuese conocido” (*ibid.*: 12). Y compara el mundo con la casa de la humanidad a la cual van añadiéndose pisos, aunque sin cuidarse de estudiar los cimientos.

Gaspar apunta teorías poshistóricas que llegaron mucho después de la época en la que le tocó vivir, pues, aún pese al tono humorístico, presenta una hipérbole reflexiva sobre la escasa validez de la Historia como rama científica del saber humano:

Quando tan desfigurado vemos media hora después el hecho de que hemos sido testigos treinta minutos antes, ¿podemos confiar ciegamente en los relatos que la historia nos hace de los tiempos primitivos sobre los que fundamos nuestra conducta por venir? (*ibid.*: 13).

¹²⁵ Sobre todo en la *cf* más clásica era un presupuesto habitual que un inventor o sabio, en solitario, diera con un descubrimiento capaz de cambiar la realidad, como podemos ver en novelas como *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1885) de Robert Louis Stevenson, *La máquina del tiempo* (1895) y *El hombre invisible* (1897) de H.G. Wells, *La mosca* (1947) de George Langelaan o *El increíble hombre menguante* (1957) de Jack Arnold, sólo por citar alguna de las más conocidas. Martín Willis (1999) destaca que en las reseñas recibidas por Wells en su tiempo a *La Máquina del Tiempo* se le censuró por el pobre ejemplo que mostraba el protagonista, “El viajero del Tiempo” de lo que se consideraba un científico, tal como lo describía Wells, a medio camino entre el impostor y el mago. La ciencia de este viajero no es más que un tópico de conversación. Quien inicia la nueva consideración del personaje como científico es David Ketterer, al interpretarlo míticamente como nuevo Edipo (Ketterer, David. “Oedipus as Time Traveler.” *Science Fiction Studies* 9.3 Nov. 1982: 340-341). Sobre esta interpretación insiste Harry M. Geduld quien identifica al viajero del tiempo con el propio Wells. Finalmente, Willis encuentra el prototipo de este personaje en el científico Edison, que, de hecho, había inspirado otras novelas: Garrett Serviss *Edison’s Conquest of Mars* (1898), y Villiers de L’Isle-Adam *L’Eve Future* (1886). Pero aún continúa pintándose al personaje no tanto como inventor sino científico necromántico (Ketterer, David. “Oedipus as Time Traveler.” *Science Fiction Studies* 9.3 Nov. 1982: 340-341).

En ese mismo sentido, continúa con gran ironía destacando descubrimientos de la época como el de Boucher de Perthes¹²⁶:

(...) creyó probar la existencia del hombre fósil, ¿no es posible que el fémur que él tomó por humano perteneciera en la escala zoológica a algún congénere de la montura del escudero de don Quijote? El pasado nos es absolutamente desconocido. Las ciencias retrospectivas, al estudiarlo, proceden casi por inducción, y mientras no tengamos conciencia del ayer, es inútil que divaguemos sobre el mañana (*ibid*).

Una velada crítica a las teorías evolucionistas, centro de encendidos de debates en la época, la realiza Gaspar siempre desde la perspectiva humorística. También se ocupa de las discusiones científicas tan habituales en las postrimerías del siglo XIX anticipando lo que ya se auguraba como arte de un futuro inmediato:

(...) es maravilla y grande surcar a medida del deseo las corrientes atmosféricas; pero esto, más tarde o más temprano hubiera acabado por hacerse. Lo que no concibe la inteligencia humana es que con ese vehículo pueda el hombre retrogradar en el tiempo saliendo hoy de París después de comer en Véfour para llegar ayer al monasterio de Yuste y tomar chocolate con el emperador Carlos V. (*ibid*: 13)

Lo que muchos califican de “imposible” es contestado por los que opinan que para la ciencia sí es posible, afirmando que “el señor García (...) se propone regresar dentro de un mes trayendo la pruebas de su expedición fabulosa” (*ibid*: 14). De nuevo se recalca que se trata de una innovación científica y así se cimenta el carácter fantacientífico de la obra. Este recurso a la prueba muestra el vínculo aún perdurable con los relatos fantásticos. La prueba es el modo de certificar lo extraordinario de la experiencia. Con la prueba de las flores secas el viajero del tiempo de Wells puede garantizar que su viaje ha sido cierto.

a. Teorías científicas sin ninguna base científica

El perfil del protagonista, sobre el que luego abundará Gaspar a lo largo de la obra, lo sintetiza en su aspecto, nombre y sobrenombre: Pequeñito, con sus guedejas

¹²⁶ Jacques Boucher de Crèvecœur de Perthes (1788-1868) fue un arqueólogo francés que descubrió diversos instrumentos de sílex y una mandíbula humana en la localidad francesa de Abbeville. A raíz de estos hallazgos publicó *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, obra en la que defendía la existencia del hombre antediluviano.

lisas, el traje muy cepilladito y como colgado de su armazón de huesos, “digno de llamarse Sindulfo García y merecedor del apodo de Pichichi puesto por su criada” (*ibid*: 18). Dibujada la patética figura del personaje principal, Gaspar hace que ofrezca una conferencia para dar a conocer a los presentes y a los lectores la idea sobre la que gira toda la obra, la idea innovadora que hace de esta narración un hito de la *cf*.

Don Sindulfo explica que es el movimiento del planeta, de occidente a oriente, la base de su sistema anacronopético. La tierra gira por las irradiaciones que se originan en la cara dispuesta contra el Sol cuando éste todavía era una incandescente bola de fuego. Es decir, “la Tierra se mueve por el desprendimiento calórico y ¿para qué se mueve? (...) para hacer tiempo” (*ibid*: 20).

Las transformaciones del globo, montañas, ríos, etcétera –asegura– “son obra del tiempo y el artífice es la irradiación; sus materiales están en la zona gaseosa; su laboratorio es el espacio: EL TIEMPO ES LA ATMÓSFERA¹²⁷”. Y reitera: “el tiempo no es otra cosa que el movimiento incesante” (*ibid*: 21).

Una vez presentado su descubrimiento, pormenoriza sobre la “Teoría del tiempo: cómo se forma, cómo se descompone”¹²⁸. Guste o no (tiene más de un detractor) la alocada hipótesis de don Sindulfo, sin base científica alguna (aún para esa época) ofrece una completa explicación de cómo funciona la máquina y por qué lo hace, cosa que, por ejemplo, omite el reconocido Wells.

Don Sindulfo se plantea la siguiente pregunta “¿Qué es el tiempo?” Y se responde así mismo: “es el movimiento; en la inacción no hay ni antes ni después”. Su teoría es que “La atmósfera, recibiendo incesantemente las respiraciones del planeta, y devolviéndoselas transformadas, es el laboratorio donde se operan las metamorfosis cósmicas, donde el movimiento se realiza y donde por consiguiente el tiempo se produce” (*ibid*: 25). A partir de aquí comienza con los ejemplos, serios y pseudo-filosóficos, hasta ir cayendo, como veremos en el más delirante absurdo:

En el mismo chaparrón en que venía envuelta la marga para ladrillos, llegaba el caolín que con el feldespató se vitrificaba y procuraba tazas en que tomar los alimentos y porcelanas con que adornar vuestros salones. ¿Dónde estarían los ferrocarriles que atraviesan el Mont-Cénis y el San Gotardo y los vapores que, como el Vega, se abren ya camino por el estrecho de Bering, sin la acción atmosférica que descomponiendo la vegetación del período carbonífero elaboró la hulla? (*ibid*).

¹²⁷ Mayúsculas en el original.

¹²⁸ Título del capítulo III.

Gaspar no puede evitar la socarronería a la cual apela como puntilla sobre los aspectos más mundanos y afirma que el tiempo también ha sido responsable de la firma de “las paces entre marido y mujer cuando, carbono cristalizado se presentaba en forma de diamante” (*ibid*: 26).

De esta manera, don Sindulfo hace un repaso a la evolución del planeta que a su vez ha permitido el progreso. Al sacar a debate sus conclusiones, asegura que una vez sabido lo que es el tiempo, nada más simple que descomponerlo, como sucede con cualquier cuerpo cuando sus elementos son conocidos.

b. La máquina

Don Sindulfo describe el artefacto en el que se dispone a viajar recurriendo a la etimología de su denominación. El anacronópete es:

Una especie de arca de Noé que debe su nombre a tres palabras griegas: “aná” que significa ‘hacia atrás’, “cronos” ‘el tiempo’ y “petes” ‘el que vuela’, justificando de este modo su misión de volar hacia atrás en el tiempo (...) merced a él puede uno desayunarse a la siete en París, en el siglo XIX; almorzar a las doce en Rusia con Pedro el Grande; comer a las cinco en Madrid con Miguel de Cervantes Saavedra –si tiene con qué aquel día- y, haciendo noche en el camino, desembarcar con Colón al amanecer en las playas de la virgen América (*ibid*: 28).

El motor que mueve al anacronópete es la electricidad¹²⁹:

(...) que yo he logrado someter dominando su velocidad. Es decir que lo mismo puedo dar en un segundo, como locomoción media, dos vueltas al mundo con mi aparato, que hacerlo andar a paso de carreta, subirlo, bajarlo o pararlo en seco¹³⁰. Dado el agente impulsor, todo lo demás son procedimientos mecánicos cuya relación ningún interés despertaría, especialmente en un público que sabe de memoria las obras de Julio Verne¹³¹; obras de entretenimiento que si bien no he de comparar con el solemne carácter científico de mis teorías, encierran no obstante hipótesis basadas en estudios físicos y naturales que me eximen de explicaciones enojosas sobre el regulador, los compensadores, termómetros, barómetros, cronómetros, anteojos de gran potencia, recipientes de potasa, aparato Reiset y

¹²⁹ La electricidad es la gran revolución de finales de siglo XVIII e inicios del XIX. Desde Franklin hasta Edison, pasando por Coulomb, Ohm, Galvani y un largo etcétera, se empezó a especular sobre las posibilidades de la corriente eléctrica que auguraban un cambio en la forma de entender la vida en el planeta.

¹³⁰ Enumera las tres dimensiones conocidas del espacio.

¹³¹ Parece una broma entre escritores o hasta metaliteratura.

Regnaut para producir el oxígeno respirable y tantos otros detalles rudimentarios (...) (*ibid*: 26)

Los argumentos pseudocientíficos son desgranados por don Sindulfo con meticulosidad. Se apoya en las explicaciones que para sus inventos emplea Julio Verne en sus novelas para “la no explicación” de los componentes de su invento, aunque no deja de aportar toda clase de datos:

Como el tiempo para envolverse en la tierra camina en dirección contraria a la rotación del planeta, el anacronópete para desenvolverlo tiene que andar en sentido inverso al suyo e igual del esferoide o sea de occidente a oriente. El globo emplea veinticuatro horas en cada revolución sobre su eje; mi aparato navega con una velocidad ciento setenta y cinco mil doscientas veces mayor; de lo cual resulta que en el tiempo que la Tierra tarda en producir un día en el porvenir, yo puedo desandar cuatrocientos ochenta años en el pasado (*ibid*: 26)

No obstante, y sin dudar de la preparación intelectual de su público, don Sindulfo decide ilustrar con sabrosos ejemplos el producto de sus investigaciones: “Dícese que para conservar las sardinas de Nantes y los pimientos de Calahorra hay que extraer el aire de las latas. Error. Lo que se extrae es la atmósfera y por consiguiente el tiempo” (*ibid*: 29).

Y continúa:

Figurémonos que el mundo es una lata de pimientos morrones de la que no hemos extraído la atmósfera (...) el tiempo empieza a ejercer su influencia y a verificar su obra. En primer lugar se adhieren al bote unas moléculas que, aglomeradas y solidificadas concluirán a fuerza de años por petrificarse y en cuyas sustancias encontraríamos los gérmenes minerales de las rocas primitivas. Después observamos que el jugo se convierte en una especie de verdín que no es otra cosa que la vegetación rudimentaria. Y por último los infusorios del vapor de agua vivificados reproducidos y desarrollados agusanan la conserva enriqueciéndola con las múltiples variantes del reino animal (...) hemos extraído el aire (...) cien años después (...) los pimientos en perfecto estado de conservación¹³². (*ibid*: 29)

El “genio español” sienta cátedra en la Exposición de París de 1878 utilizando como ejemplo una lata de pimientos morrones.

¹³² De nuevo utiliza, eso sí, a su antojo, la teoría de la evolución para argumentar sus descubrimientos y, de paso, burlarse de los partidarios a ultranza de la misma.

La conferencia continúa. Gaspar se sirve de este ardid para despejar todas las dudas que puedan surgir entre los lectores; para dar forma, con humor y dinamismo a los indicios que serán cruciales en el desarrollo de la trama. Así por ejemplo, uno de los asistentes hace el siguiente planteamiento:

—Si camina uno hacia atrás en el tiempo ¿no sucederá que a medida que el anacronóbata pierda años, se vaya volviendo más joven?.

—Indudablemente.

Aquí la sensación del bello sexo se tradujo en un grito de alegría¹³³

—¿De modo que el viajero acabará por no existir a fuerza de irse achicando? (*ibid*: 31)

Para evitar el efecto que produce retrogradar y neutralizarlo Sindulfo espeta que utiliza “el procedimiento de las conservas alimenticias aplicado a la vida animal con efecto invertido” (*ibid*). No es otro que el fluido García, del que una vez impregnados los anacróbatas y los alimentos que llevan a su expedición les permite permanecer inalterables.

Esta circunstancia permitirá al personaje salir de varias situaciones comprometidas, como la emboscada de los marroquíes en Tetúan o el intento de toma de control del anacronópete por parte de los hijos de Marte.

A Gaspar se le han acabado las teorías pseudocientíficas y sale como puede de su propio atolladero, necesario, por otra parte, para, como veremos, justificar las paradas no programadas de su ingenio mecánico. La conferencia finaliza y don Sindulfo antes de encaminarse hacia el anacronópete da un “viva al atrás como nuevo grito de la civilización” (*ibid*: 32). La leyenda con que se despide el sabio es otra muestra más del tono burlón que emplea el escritor a lo largo de toda la obra.

c. *Mad doctor a la española*

Para saber cómo y por qué don Sindulfo consigue descubrir la esencia del tiempo y construir una máquina para retrogradar en el pasado primero hay que conocer algo más de la vida del inventor.

¹³³ Para Enrique Gaspar, como para casi todos los hombres de la época, la mujer no era más que un ser frívolo y superficial.

Muy joven, quedó sólo en el mundo, se doctoró en ciencias y dispuso de una inmensa fortuna que le permitió enriquecer su gabinete de física y mineralogía, pero no así su bagaje romántico pues llegó a los cuarenta sin conocer el amor.

Su único amigo es Benjamín, conocedor del sánscrito, el hebreo, el chino y un par de docenas más de lenguas. Es pobre y un buen estómago agradecido por lo que soporta las impertinencias de don Sindulfo.

En uno de sus viajes a Madrid, en un anticuario de la capital, Benjamín adquiere una medalla de la que el tiempo ha corroído parte de la inscripción y en la que todavía se puede leer: “SERV C POMP PR JO HONOR”

Está catalogada como tributo conmemorativo de Servio Cayo prefecto de Pompeya en honor de Júpiter. En el mismo anticuario adquiere una momia de carácter particular e ínfimo precio, con una argolla de metal en su tobillo derecho en la que se puede leer “Yo soy la esposa del emperador Hien-ti, enterrada viva por haber pretendido poseer el secreto de la inmortalidad” (*ibid*: 36). Conocedores de la dinastía de Hien-ti convienen que si no el secreto de la inmortalidad, sí puede que fuera conocedora del de la longevidad. También, y en este caso a precio de oro, don Sindulfo compra una canilla de hombre fósil de la época terciaria descubierta en las inmediaciones de Chartres. Tres indicios que Gaspar irá encajando en el puzzle de la trama.

Para pagar lo adquirido, contactan con su banquero en Madrid. Éste les invita a un cocido y conocen a su hija, Mamerta, muda, pero capaz de dar todo a entender con pies y manos. Don Sindulfo se enamora y se casa. Mamerta, no obstante, disfruta más de la compañía de Benjamín ya “que aquél en su calidad de políglota la enseña a hablar por señas en varias lenguas diferentes” (*ibid*: 39).

Mamerta y su padre mueren ahogados en Biarritz en desgraciado accidente. Como las desgracias nunca llegan solas, también fallece una hermana de don Sindulfo tan rica como él que le lega una inmensa fortuna y a Clara, una sobrina de quince primaveras, que llega acompañada por su criada, Juanita que “largaba una fresca al lucero del alba en ese tono mayor que utiliza la gente de Madrid abandonada a su natural instinto” (*ibid*: 41). Juanita, a don Sindulfo le bautiza como tío Pichichi y al profesor de lenguas, el locutorio.

Don Sindulfo se enamora de Clara, pero Juanita le pide con su característico desparpajo un favor: “Mirarse usted las arrugas delante de ese espejo: ¿cree usted que a mi señorita le ha de gustar casarse con un fuelle?” Y le confiesa que Clara “quiere

retemucho a su primo don Luis el capitán de húsares, y yo a su asistente Pendencia” (*ibid*: 42).

Don Sindulfo empieza a echar de menos el pasado, los siglos en los que un tutor tenía derecho a imponerse sobre su pupila. Mientras tanto, Benjamín sueña con la posibilidad de “caer sobre China en el imperio de Hien-ti y aclarar ese enigma iniciado por la momia” (*ibid*: 43).

De manera que el anacronópete no es el resultado del amor a la ciencia, sino del amor carnal. La idea para crearlo surge cuando don Sindulfo le dice a Juanita que podía entretenerse limpiando el hollín de la chimenea a lo que ella le responde:

– (...) la creación entera encontrará usted allí. Eso es la obra del tiempo (...)

–Pues entretente en quitar las capas de basura y verás cómo consigues sacar luz a los hornillos (...)

–Pues si eso fuera posible ya se hubiera usted puesto como nuevo rascándose con un cuchillo las capas de años que le sobran. (*ibid*: 40)

Es entonces cuando don Sindulfo cae en la cuenta: “retrogradar en el tiempo no es otra cosa que deshollar el tiempo”. (*ibid*: 44)

Expuestos los verdaderos motivos que impulsan a don Sindulfo y a Benjamín a emprender tamaña expedición, éstos quedan patentes cuando don Sindulfo encierra a Clara y Juanita en las habitaciones del hotel donde se alojan en París. Para su desgracia se ha encontrado en la calle con Pendencia que le anuncia que él y Luis, amante y amado de Clara y a la sazón primo de don Sindulfo, acompañados por otros camaradas –conocidos como “los hijos de Marte” – han sido enviados a las “orillaz del Ciena para que aprendan los franceses a jacer zordaoz a nueztra jechura y cemejanza” (*ibid*: 48). A la castiza Juanita, Gaspar le busca un novio andaluz de pura cepa; los regionalismos están servidos.

Los hijos de Marte, a las órdenes de Luis, se las ingenian para acceder al anacronópete por el alcantarillado, en cuyo fondo para la limpieza de la cala, tiene una compuerta que funciona electrónicamente con el mecanismo de una guillotina horizontal. Clara y Juanita ya han sido embarcadas en el anacronópete, pero no pueden huir con los húsares porque un desprendimiento ciega el camino de huída. A los hijos de

Marte no les queda más remedio que ocultarse en la cala tras todas las vituallas para el viaje.

d. Concentración de personajes

El peso del origen zarzuelero de la novela se deja sentir. En la despedida que le ofrecen a don Sindulfo, el bibliotecario de la Sorbona le da un ejemplar de la *Iliada* para que se lo firme Homero, el presidente de la junta de agricultura le encarga hacerse con unos sarmientos de la viña de Noé para reproducirlos en Francia y combatir el *oidium* y la *philoxera*¹³⁴, y el prefecto de policía en nombre del gobierno le explica que Francia atraviesa un período de relajación moral, que hay que regenerar a la mujer para crear buenas madres, y así purificar a la familia para salvar a la patria. En la expedición le acompañarán una docena de señoras en torno a los cuarenta años a las que se las ha ofrecido “reconquistar sus veinte abriles” viajando hacia atrás en el tiempo para que, “aleccionadas por la experiencia y arrepentidas por el fracaso (...) sigan la senda de la morigeración y abandonen el vicio” (*ibid*: 60). El prefecto le asegura que se portarán bien pues las han amenazado, de lo contrario con “no quitarles ni un año de encima si se exceden en algo” (*ibid*: 61).

Tras recibir tan extravagantes peticiones y doce pasajeras más para su tripulación, el anacronópete por fin, “se eleva con la majestuosidad de un Montgolfier”.

Todo está listo para dar pie a un sinfín de enredos y situaciones humorísticas. El anacronópete transporta a dos científicos con intereses bien diferentes: uno, loco de amor, don Sindulfo, otro, obsesionado por dar con el secreto de la vida eterna. Ambos comparten travesía con una joven e inocente doncella, Clara, y su castiza, pizpireta, aguda y bravucona, criada, Juanita. El gobierno francés ha sumado a tan singular grupo una docena de mujeres de vida alegre a las que lo único que las mueve es recuperar su lozanía. Y escondidos en la cala del que también dan en llamar el “locomóvil”, van 17 húsares españoles encabezados por el enamorado de Clara, Luis, y su adjunto, Pendencia, que, a su vez, bebe los vientos por Juanita. Por si esto fuera poco, con el

¹³⁴ En este caso también hay que celebrar la ocurrencia de Gaspar. En la actualidad existen organismos internacionales encargados de velar por la conservación de diferentes tipos de especies vegetales para prevenir posibles plagas. En el mundo de la ficción, los ejemplos que se sirven de la posibilidad que apunta Gaspar son numerosos. Destacamos el analizado en la Introducción de esta Tesis, *Cronopaisaje* (*Timescape*, 1980) de Gregory Benford; el viaje en el tiempo se produce para evitar la propagación de un producto químico que provocará una plaga de diatomeas que acabará con la vida en los océanos. Y también subrayamos otro ejemplo, en este caso, una película: *Doce monos* (1995) de Terry Gilliam. En el film un individuo es enviado desde el año 2035 al pasado para descubrir cómo se generó un virus que está acabando con la humanidad en el futuro. El objetivo, de nuevo, es frenar su propagación.

devenir de la historia, la momia que transportan cobrará vida y pasará a ser la tercera en discordia. En resumen, *El anacronópete* es deudora de su origen zarzuelesco, observa un descarado aire de teatralidad, y se caracteriza por una serie elementos propios de las comedias de enredo.

Como apunta Frederic Serralta en su artículo “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”¹³⁵, “los tejemanejes y engaños de los personajes” de la comedia, propician la “complicación y el artificio de sus enredos” de manera que “cuanto más enredo haya en la comedia, más llanos han de ser los personajes y su entorno social” (Serralta: 1988, 129), como efectivamente sucede en *El anacronópete*.

Otra de las cualidades que casan la obra de Gaspar con el enredo clásico es en cuanto a que está “fundada en el vertiginoso encadenamiento de episodios, mecanismos y situaciones enrevesadas” cuyo objetivo final y único es la “plenitud lúdica” (Serralta:1988, 129). Por si no fuera bastante, también termina apareciendo el traidor que toda comedia de enredo que se precie debe esconder en su caterva de personajes: Benjamín es el que ocupa tan poco honorífico papel.

e. El artefacto

Sentadas las bases que permitirán el desarrollo de la trama, en el Capítulo VII titulado *¡Marchen!* Gaspar nos ofrece una descripción del artefacto para viajar a través del tiempo mucho más minuciosa que la que Wells hace del Kronodromo y mucho más ceñida al estilo de Verne: “Constaba el anacronópete (...) de un podio o basamento sobre el que descansaba el suelo de la bodega. La nave era de forma rectangular y en sus ángulos erguíanse cuatro formidables tubos correspondientes a los aparatos de desalojamiento que, con sus bocas retorcidas en dirección de los puntos cardinales, parecían otros tantos tremendos trabucos arqueados en figura de 7” (Gaspar, 2005: 65). Todas las puertas quedan herméticamente cerradas en viaje. En cada pared hay un inmenso disco de cristal que permitirá a los viajeros, con el auxilio de potentes instrumentos ópticos, contemplar el paisaje y rectificar la orientación durante la marcha. Así pues, “Exteriormente era pues el anacronópete una especie de arca de Noé sin quilla, toda vez que sus funciones no se relacionaban con el líquido elemento” (*ibid*: 64).

¹³⁵ Frederic Serralta, “El enredo y la comedia. Deslinde preliminar”, *Criticón*, 42 (1988), pp.125-136. Serralta analiza la doctrina de José Pellicer de Tovar en el tratado *Idea de la Comedia de Castilla*, (1635).

En la planta baja se concentraban la bodega, el vestíbulo y la escala espiral como entrada de honor a dependencias superiores y otra, situada en un ángulo, para descender desde arriba. En otro ángulo, “el aparato del fluido García, con cuyas corrientes hacíanse inalterables los cuerpos”. En otro, “el mecanismo Reiset y Regnaut para producir el oxígeno respirable”¹³⁶ (*ibid*: 64).

El anacronópete es un ejemplo del dominio de la tecnología, con rampas mecánicas y hasta escobas mecánicas para la limpieza. Detalles característicos de la *cf*, sin importancia en la evolución de la historia, pero con peso a la hora de definir el escenario en el que se está produciendo.

En la planta alta residía el poderoso agente de locomoción: la electricidad. Aquí Gaspar considera que ya ha ofrecido suficientes explicaciones técnicas y el resto se las ahorra al lector:

Nada tan interesante como el relato de su mecanismo; pero como esto nos llevaría muy lejos y el lector, aceptado el principio, ha de hacerme gracia de las explicaciones técnicas, limítome a decirle que del centro de aquella zona lanzaban las pilas sus torrentes de fluido a todas las articulaciones encargadas de producir el movimiento y a los tubos neumáticos repulsores de la atmósfera. Un elegante registro marcaba la velocidad y una sencilla aguja la regulaba. (*ibid*: 65)

Gaspar continúa explicando las dependencias del anacronópete y al llegar a la cocina dice que en ella:

(...) sobre una plancha colocábase un pollo vivo que una descarga eléctrica desplumaba, mientras un chispazo lo convertía en comestible, siete mil doscientas veces más pronto que cualquier asador común (...) El lavadero (...) era un prodigio. Entraba la ropa sucia por un lado y salía por el otro, lavada, planchada, seca y zurcida. (*ibid*: 65)

Todas estas anotaciones sirven para hacer más rico un decorado en el que prima el humor sobre el rigor, pero que, en todo caso, se anticipa a posibles inventos que harán más cómoda la vida cotidiana de las personas. Decorar con adelantos técnicos puramente circunstanciales un escenario o un paisaje, simplemente, para situar al lector en un mundo que todavía no existe es otro rasgo característico de la *cf*.

¹³⁶ Aunque el autor esconde en un primer momento la información de la duplicidad de mecanismos para producir oxígeno respirable y el fluido García. En ambos casos, la existencia de estos mecanismos es vital para que en ciertos avatares sobrevivan los personajes y, por tanto, continúe la comedia.

Por contraposición hay que recordar la parquedad de detalles con la que H.G. Wells describe su máquina del tiempo en *The Time Machine*. El inglés se limita a decir que se trata de “un artefacto de bronce, ébano, marfil y cuarzo translúcido y reluciente”. (Wells, 2005: 127) En otros momentos de la narración menciona un par de palancas y unos cuantos relojes, poco más.

Por el contrario, Julio Verne, en *20.000 leguas de viaje submarino* (1870) utiliza más de diez páginas para describir el Nautilus: Sus motores son propulsados por electricidad, producida por baterías de una amalgama de sodio-mercurio (el sodio y la electricidad eran extraídos del mar). La nave está constituida por dos cascos separados por compartimientos de lastre. La velocidad máxima es de 50 nudos (92,5 km/h). Su desplazamiento, de 1356,48 toneladas en superficie y 1507 sumergido. A diferencia de los sumergibles (naves submarinas que sólo pueden descender unos 100-200 metros bajo el mar), el Nautilus está capacitado para descender a profundidades superiores a los tres kilómetros...

Gaspar sigue la estela de Verne y describe –años antes que Wells– una máquina del tiempo –humorismos aparte– bastante sofisticada.

f. Viaje al pasado

Don Sindulfo encierra bajo llave en la sala de las colecciones a las “agregadas”, es decir, a las doce prostitutas francesas, para evitar malas influencias sobre Clara y Juanita. Esta última quiere bajarse en los Inválidos: “La pobrecilla no calculaba que había empezado su frase en París el diez de julio de mil ochocientos setenta y ocho y que la estaba acabando el treinta y uno de diciembre del año anterior sobre la cordillera de los Andes” (Gaspar, 2005: 69).

El científico hace los primeros cálculos de la velocidad a la que se mueve el anacronópete en el tiempo. Así, por ejemplo, apunta que “hace veintiún minutos que salimos de París, por consiguiente hemos desandado siete años” (*ibid*: 71).

El anacronópete permanece cerrado al exterior pues “nadie hubiera podido resistir las vertiginosas intermitencias de luz y sombra ocasionadas por la violenta transición del día a la noche en una velocidad de cuarenta y ocho horas por segundo” (*ibid*). Es éste otro de los ejemplos de la importancia que el autor ofrece a todas las situaciones provocadas por el viaje en el tiempo. No descuida, en ningún momento, el aspecto científico –cuando esto es posible– de la obra.

El viaje a través del tiempo trae aparejadas una serie de posibilidades literarias y filosóficas que con el desarrollo del género de *cf* han ido acrecentándose de manera casi exponencial.

La ucronía¹³⁷ –según la RAE, la reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder– y la paradoja temporal, son dos de las opciones más interesantes para el género y Gaspar las plasma en la novela.

En el primer caso, se trata de fabular sobre lo que habría sucedido si, por ejemplo, Isabel la Católica no hubiera apoyado la expedición de Cristóbal Colón. En el segundo, que pasaría si una persona viaja al pasado y mata a su abuela antes de que esta conciba al que será su padre o madre¹³⁸.

Gaspar, por medio de don Sindulfo, explica a los anacróbatas por qué no se debe intervenir en la historia pasada. Argumenta el peligro de caer –aunque no lo denomine así– en una paradoja temporal. Lo hace en el momento que Benjamín, puesto que se dirigen al ayer con la experiencia de la historia, le plantea la siguiente pregunta a don Sindulfo:

¿no nos sería dable cambiar la condición humana evitando los cataclismos que tamañas dislocaciones han producido en la sociedad? (...) Supongamos que caemos sobre el Guadalete en las postrimerías del imperio godo (...) dando un curso de moral a la Cava y a don Rodrigo, o haciendo ver al conde don Julián por medio de la lectura de Cantó, Mariana y Lafuente las consecuencias de su traición, lograríamos torcer el rumbo de los acontecimientos e impedir que hubiera tenido lugar a dominación árabe en España?. (*ibid*: 73)

A lo que don Sindulfo le responde:

Podemos asistir como testigos presenciales a los hechos (...) pero nunca destruir su existencia (...) Un símil le patentizará a usted mi teoría. Figúrese usted que usted y yo

¹³⁷ Por citar algunos ejemplos sin salir de la literatura de nuestro país, que contemplamos en el Capítulo 6 de esta Tesis Doctoral, nos encontramos con *Fuego sobre San Juan* (2005) de Pedro A. García Bilbao y Javier Sánchez Reyes, *El día que hicimos la transición* (1997) de Ricard de la Casa y Pedro Jorge Romero o *Franco una historia alternativa* (2006), una compilación de historias de varios autores coordinada por Julián Díez, en las que se plantea el devenir histórico español si Franco no hubiera ganado la Guerra Civil o hubiera muerto en un atentado.

¹³⁸ No es fácil responder esta pregunta y cada autor juega precisamente con esta dificultad. La interpretación más lógica es que si mata a su abuela, su padre o su madre no nacerán y por tanto, él tampoco. Pero, si no nace, ¿cómo es que puede viajar al pasado para matar a su abuela...?

somos una tortilla hecha con huevos puestos en el siglo VIII ¿No existiendo los árabes, que son las gallinas, existiríamos nosotros?” (*ibid*: 73).

Benjamín echa abajo, en parte, la teoría de don Sindulfo:

(...) admitiendo la hipótesis de que ambos seamos descendientes del moro Muza, al evitar que éste y los suyos penetren en España no impide nuestra existencia. Yo no destruyo las gallinas; lo que hago es obligarlas a que sigan poniendo en África. Luego la tortilla puede subsistir sin tener otra diferencia que tener el Atlas por Hornillo en lugar del Guadalete” (*ibid*:74).

Y como es obvio el pasaje se pronuncia en el tono bufo que caracteriza la pieza desde su origen y que tiñe hasta los planteamientos más serios y certeros.

Otra de las consecuencias de viajar en el tiempo, en este caso, hacia el pasado es expuesta por el autor fiel a la comicidad que busca.

En el cuarto de colecciones las “doce hijas de Eva” esperaban su transformación. Y ven como empiezan a aparecer velloncitos de lana, borrrilas y hasta mariposas y gusanos. A una le sale el diente postizo disparado por el empuje del verdadero regenerado, a otra le desaparecen las patas de gallo... “las viajeras no habían sido sometidas a la inalterabilidad¹³⁹; pero sus trajes tampoco” (*ibid*: 76).

El tiempo no se detenía en su carrera y el fenómeno empezó a tomar proporciones alarmantes (...) las viajeras al contemplar su desnudez, se taparon el rostro con las manos, que el pudor es algo inherente a la hermosa mitad de la especie humana. (*ibid*: 78)

Benjamín les lleva el fluido de la inalterabilidad. Y descubre que la chapa que adquirió en el anticuario era en realidad el anuncio de una empresa funeraria en la que ahora se puede leer SERVICE DE POMPES FUNÈBRES RUE D’ANJOU SAINT HONORE.

g. Crítica social y repaso histórico

Tras taparse el rostro para paliar su desnudez, y ya con su juventud recuperada, las alegres francesas sólo tienen una aspiración: ser libres y abandonar el anacronópete.

¹³⁹ La inalterabilidad se consigue gracias al fluido García, sobre el que no aporta grandes datos “científicos” pero que está presente de principio a fin de la trama.

Todas intentan convencer a don Sindulfo, pero éste se niega aduciendo que “el tiempo es oro y no puedo permitirme un alto” (*ibid*: 82).

El artefacto llega a Tetuán el 4 de febrero de 1860, fuera del alcance de los proyectiles, pero lo suficientemente cerca como para “poder apreciar los detalles de aquella memorable batalla” (*ibid*: 83). Desde su privilegiado observatorio comprueban que todos se mueven a la inversa porque “como nosotros vamos viajando hacia atrás en el tiempo, empezamos a ver la batalla por el fin” (*ibid*: 83).

Utiliza la estrategia de Flammarion en *Lumen* y ofrece una fecha: “Escribo estos renglones 21 años después de aquel memorable acontecimiento”. La batalla de Tetuán se produjo el 31 de enero de 1860. Gracias a este pasaje M^a Ángeles Ayala-Ariza data la redacción de la obra. A la misma conclusión llega Augusto Uribe.

Gaspar hace una crónica detallada de la batalla de Tetuán y empieza a utilizar, sin nombrarlas como tal, las paradojas temporales. Afirma que todo lo ocurrido en el combate quedó plasmado en el diario de don Sindulfo “en el que sin duda se ha inspirado el pintor Castellani para reproducir con el pincel aquella jornada, y que también ha servido a la prensa de la corte...” (*ibid*: 84). Gaspar desmenuza con exceso de erudición, quizá, las acciones de O’Donnell, Prim, Ros de Olano, etcétera.

La contemplación de la victoria española provoca en los anacróbatas tal entusiasmo que “Todos suplicaban a don Sindulfo que les permitiese bajar para dar un



Los hijos de Marte tras retrogradar en el tiempo

abrazo a aquellos héroes” (*ibid*: 86). Accede pero caen en una emboscada de los marroquíes que consiguen penetrar en el anacronópete. Las doce hijas de Eva preguntan a Sindulfo qué puede pasar a lo que contesta que a ellos les rebanarán el cuello y a ellas se las llevarán en calidad de odaliscas. “¿Con los eunucos? ¡Qué horror!” (*ibid*: 89), exclaman las francesas.

La esperanza de don Sindulfo es ganar tiempo para, una vez de nuevo en marcha el anacronópete, hacer que los moros (debido al retroceso en el tiempo y al no haber sido sometidos al fluido García) vayan empequeñeciendo hasta desaparecer. No obstante, éstos amordazan y maniatan a los anacróbatas. No pasa nada. Al retrogradar, la cuerda se termina por convertir en finísimos filamentos de cáñamo y consiguen abrir

las compuertas por las que “los hijos de Agar desaparecieron para siempre en el espacio insondable” (*ibid*: 90).

La situación, ha sido resuelta satisfactoriamente, pero Juanita incita a los hasta ese momento ocultos diez y siete hijos de Marte de su escondite a salir al grito de “¡Mueran las matemáticas!”. Los soldados aparecen en condición de tiernos parvulillos... “los infantes se achicaban hasta el extremo de no poderse tener ya en pie” (*ibid*: 91). Cada hija de Eva toma a uno en brazos hasta que se disuelven entre sus manos.

Es por este tragicómico final que Gaspar titula el Capítulo IX –con una gran dosis de acidez e incorrección política– “Reducción gradual del ejército hasta su supresión definitiva” (*ibid*: 80).

Don Sindulfo ve como recae sobre sus espaldas la muerte de veinticuatro moros y la desaparición de los hijos de Marte, incluido su sobrino y rival Luis. Los celos y la desesperación le conducen, poco a poco, camino a la locura y cae enfermo.

Benjamín asume el mando del anacronópete y cae en la cuenta de que los alimentos han sido sometidos al fluido García y no son comestibles. Optan por apearse “en cada comida y tomar los alimentos propios de la época y de la localidad” (*ibid*: 98).

No obstante, al intentar frenar el aparato se equivoca y en lugar de pararlo lo lanza hacia delante, a un día antes de que iniciaran el viaje. Las doce hijas de Eva que siguen conservando su juventud recién recuperada convencen a Benjamín para que las desembarque. Éste accede ya que su único objetivo ahora es partir hacia China en busca del secreto de la inmortalidad.

Todo está perfectamente encajado. Aunque el anacronópete vuelve sobre los pasos temporales que ha dado, las francesas han sido sometidas al fluido García de la inalterabilidad. Por tanto, tampoco envejecen.

Al día siguiente los periódicos de París recogen que habían sido reducidas a prisión doce jóvenes que “querían explotar la credulidad pública haciéndose pasar por la expedicionarias del Anacronópete” (*ibid*: 101). Gaspar despide sin pena ni gloria argumental al “coro” femenino.

Como en tantas novelas de aventuras hay un tesoro que encontrar capaz de hacer perder la razón al que lo codicia. En este caso se trata del secreto de la inmortalidad que Benjamín está seguro de descubrir en China.

A lo largo del viaje, Benjamín hace sus correspondientes “saltos en el tiempo” para proveerse de “munitiones de boca”. Así, por ejemplo, Benjamín aprovechó para

anunciarle a Isabel la Católica la rendición de Granada lo que le hizo ganarse su confianza. La muy católica majestad le preguntó al arqueólogo: “¿Qué puedo hacer para felicidad de mis vasallos y esclarecimiento de mi trono? –Dad oídos a un genovés que vendrá a ofreceros un mundo”, contestó Benjamín (*ibid*: 112). Gaspar no deja resquicio alguno sin rellenar con sus dosis de humor e ironía, pues es gracias a Benjamín que la reina vende sus joyas y la razón por la que regresa “Colón de América con un nuevo mundo para España y una infinidad de estancos para las viudas de militares pobres” (*ibid*).



—¿A Colón? —preguntó la reina admirada.

Poco después, ya en Rávena, en el año 696, paradójicamente casi mil años antes¹⁴⁰, Benjamín tiene que huir sirviéndose de un burro lombardo al que en plena escapada le rebanan una pata de una pedrada. Al volver al anacronópete encuentra “la pata del burro hirsuta y sanguinolenta” (*ibid*:115) en el lugar que ocupara la canilla del supuesto hombre fósil adquirida en Madrid.

El anacronópete llega a Ho-nan, corte entonces del imperio chino, en el año 220, en un periodo de grandes revueltas dinásticas por el poder.

¹⁴⁰ Con la literatura de viajes en el tiempo el oximorón pierde a veces su condición de extrañeza y son habituales expresiones a primera vista contradictorias.

Gaspar se permite, además, bromear con tema del viaje en el tiempo. Recuerda un refrán –asegurando que miente como un bellaco– que dice:

(...) no hay mal que dure cien años; pues sus diez y seis centurias bien contadas se pasó don Sindulfo en el lecho del dolor, desde que arrojó a los hijos de Mahoma en el espacio y a los de Marte en la nada, hasta que el anacronópete se posó en los alrededores de Ho-nan. (*ibid*: 110).

De nuevo Gaspar aprovecha para desplegar sus conocimientos sobre la historia y las costumbres chinas. A juzgar por su extensión y detalle, al diplomático español debió cautivarle la cultura del país en el que tantos años estuvo destinado. La aventura oriental comienza con Benjamín explicando al emperador Hien-Ti que posee el secreto de retrogradar en los siglos y que han acudido a “Ho-nan para inquirir el principio de la inmortalidad predicado por los Tao-sse y poder, perfeccionándolo, abrir al hombre las puertas del porvenir como ya tenían abiertas las del pasado” (*ibid*: 121). Hien-ti está convencido que los excursionistas pertenecen a la secta derrotada en sus recientes revueltas y aunque ya les ha sentenciado a muerte tácitamente la belleza de las dos doncellas, sobre todo de Clara, puede conmutar su pena o, al menos, retrasarla. Hien-ti pide pruebas a Benjamín de lo que dice. Éste le muestra entonces un objeto de bronce “sustancia fusible desconocida en vuestro imperio, cuyas aplicaciones os será grato saber” (*ibid*: 122). Hien-ti se carcajea y le muestra jarrones de bronce fundidos en el 1766 antes de la era cristiana. Benjamín descubre que también conocen el arte de tejer la seda; la brújula que se empleaba hace más de doce siglos en sus barcos; las bombas para sofocar incendios; la litografía; la imprenta; la pólvora; y hasta la iluminación de gas que viene “del seno de la tierra; de las materias fecales, cuyas emanaciones conducimos adonde queremos merced a unos tubos subterráneos” (*ibid*: 125)¹⁴¹.

Tras dejar boquiabiertos a los viajeros del tiempo, con el único fin de conseguir a Clara, Hien Ti asegura que les descubrirá el secreto de la inmortalidad si ella comparte con él el trono antes de cuarenta y ocho horas.

¹⁴¹ Por esa época el estudioso francés M. Estanislao Julián (1799-1873) tradujo y publicó gran número de obras sobre la China. En lengua sánscrita hizo descubrimientos filosóficos que se ignoraban en Europa. Fue miembro de la Academia de Ciencias francesa. Es importante recordar que el autor de *El anacronópete* también estuvo destinado en Francia y estuvo inmerso en su vida intelectual. Como curiosidad debemos apuntar que Julián se distinguió por la facilidad con que aprendía lenguas antiguas por lo que no hay que descartar que Gaspar se fijara en él a la hora de crear el personaje de Benjamín.

Benjamín anima a los suyos a que finjan ceder pues siempre podrán huir en el anacronópete. La intención del políglota, no obstante, es no partir hasta que consiga su objetivo.

Consternados, los anacróbatas comprueban que el anacronópete no funciona y que se ha convertido en una especie de prisión. Benjamín ha colocado una jícara de porcelana entre los conductores del fluido y el volante para cortar la corriente eléctrica e impedir el funcionamiento de la máquina.

(...) la ciencia es tan egoísta que todo lo juzga *anima vili* cuando se trata de un experimento y la idea de perder el secreto de la inmortalidad, si abandonaban la China del siglo III, podía más en él que las contingencias. (*ibid*: 130)

La referencia a Benjamín en este episodio es una nueva demostración de los peligros que pueden arrostrar la ciencia y los científicos con su clara tendencia a transformarse en *mad doctors*.

Los anacróbatas se saben atrapados pero, King-seng, que les atiende como maestro de ceremonias, les asegura que les salvará. King-seng cree que son prosélitos de un occidental que contactó con la emperatriz Sun-che –a la que sigue siendo fiel– diez lunas antes y le ofreció el secreto de la inmortalidad. Según confiesa King-seng el occidental ha muerto aserrado en la plaza de ejecuciones, y Sun-che ha sido enterrada viva, pero confía en que así siga todavía. Coincidiendo con la ceremonia de boda los rebeldes actuarán y les liberarán.

Pero no será necesario proceder al desenterramiento. Cuando los personajes de Gaspar van a abandonar el anacronópete camino a la ceremonia oyen unos golpes secos provenientes de la bodega. Parten de la caja de la momia. Al retrogradar han llegado al momento en el que la emperatriz vivía. Un nuevo golpe hace saltar los goznes y aparece “una hermosa mujer en toda la lozanía de la juventud” (*ibid*: 136).

Sun-che, la emperatriz, la que fuera comprada como momia en Madrid muchos siglos después, está viva. Pero lo más sorprendente es que asegura haber visto antes de ahora a don Sindulfo y a Benjamín. Respecto al secreto de la inmortalidad, y embelesada con el primero, asegura que lo desvelará, pero también indicará quién debe compartir el trono con ella. A lo que Juanita grita: “¡Viva don Pichichi primero!” (*ibid*: 140).

Los enredos se suceden. El bando de Hien-ti, el emperador, está al tanto de la rebelión... Cuando comienza la refriega entre los partidarios del emperador y de la emperatriz, tanto don Sindulfo como Benjamín creen reconocer en Sun-che a Mamerta, la que fuera esposa del primero y amante del segundo:

En vano buscaban en los rasgos fisonómicos de la emperatriz trazos que acusasen alguna afinidad con la difunta. Empezando porque hablaba, todo en ella era diametralmente opuesto; mas, no obstante, aquella rara melodía (...) a más de tres mil leguas de distancia y a diez y seis siglos de separación del primitivo ejemplar. (*ibid*: 144)

Los insurrectos, anacróbatas incluidos, son reducidos y justo cuando van a ser ajusticiados el grupo de arqueros en vez de apuntar a los apresados dispara sus flechas al emperador Hien-ti al grito de ¡Viva España! “Y lo arqueros despojándose de sus vestiduras dejaron ver a los hijos de Marte en toda la plenitud de su desarrollo” (*ibid*:145).

La emperatriz es la encargada de desvelar el nuevo misterio. Asegura que los vio rondando el palacio y por los trajes dedujo que eran de los suyos. Por señas consiguió hacerse entender para que ejecutaran sus planes y velaran por los anacróbatas.

Benjamín, terco, vuelve a preguntar por el secreto de la inmortalidad y la emperatriz asegura llevarlo encima, por lo que corren al anacronópete confiando en poder hacer que funcione. Benjamín sabe que funcionará.

La emperatriz renuncia a su imperio y le dedica las siguientes palabras a don Sindulfo: “la que fue dueña de un imperio podrá abandonarse a la irresistible atracción que por ti siente y tendrá orgullo en llamarse tu esclava” (*ibid*:146).

Don Sindulfo es víctima de un abatimiento alarmante. “Me parece que a don Pichichi se le ha aflojado algún tornillo del Capitolio” –dice Pendencia. Cuando Sun-che se pone zalamera con éste y es rechazada cede a una convulsión nerviosa. Don Sindulfo y Benjamín, dada la reacción, están seguros de que es Mamerta, pero deciden hacer la prueba definitiva, la de la aguja enhebrada. La esposa muerta de don Sindulfo, Mamerta perdía el conocimiento cuando de hacer labores de costura se trataba. Sun-chen, como Mamerta, con sólo ver el hilo y la aguja cae desmayada. Don Sindulfo se recluye en su gabinete sin que los demás puedan evitarlo.

Benjamín retira el aislador y pone el anacronópete en marcha. Todos quieren ir a París, pero Benjamín sigue empeñado en obtener la fórmula de la inmortalidad. Sun-che

asegura que el occidental le dijo que las pruebas de la inmortalidad están enterradas en Pompeya, debajo de la estatua de un emperador, y le muestra un mapa con la posición exacta. El anacronópete pone rumbo a Pompeya, a ciento cuarenta y un años de distancia, “del principio del tercer siglo al último tercio del primero” (*ibid*: 153).

En ese momento, también intenta explicarse la aparición de los milites evaporados y cae en la cuenta de “el impulso retroactivo que él mismo imprimió al Anacronópete poco después de la catástrofe de los rifeños” (*ibid*). Los hijos de Marte habían perdido la forma humana pero su espíritu inmortal no abandonó el anacronópete por lo que volvieron a su ser, escucharon las explicaciones sobre la inalterabilidad y se aplicaron el fluido.

Las explicaciones de Gaspar para mantener la tensión del enredo se van agotando. El interés de la historia se mantiene solo en las esporádicas muestras de ingenio.

Cuando todavía están tratando de resolver las analogías entre Sun-che y Mamerta, don Sindulfo sale de su gabinete y asegura que ha dado con la clave del enigma: “¡Por la metempsicosis!¹⁴²... (...) la transmigración de las almas, por la cual el espíritu de los que mueren pasa al cuerpo de otro animal racional o inmundado según sus merecimientos en vida” (*ibid*: 155). Benjamín le recuerda que son cristianos y que su dogma rechaza esas teorías a lo que don Sindulfo aduce que Sun-che es china “luego bien puede transmigrar según prescribe su religión. Porque ¿quién le dice a usted que la Providencia no impone sus castigos con arreglo a las creencias que profesa cada uno?” (*ibid*: 156).

Todos le toman por loco, excepto Benjamín, “entusiasmado con el descubrimiento de aquella especie de metafísica experimental” (*ibid*). Clara, por su parte, aprovecha la circunstancia, y le espeta a su tío que tendrá que dejar de perseguirla, pues la religión católica proscribía la bigamia, a lo que él responde “¿Desistir yo de un cariño al que he consagrado todas las fuerzas de mi vida, mi actividad, mi inteligencia?” (*ibid*). Y continúa: “Serás mi mujer aunque para ello tenga

¹⁴² La doctrina de la Metempsicosis afirma la realidad de la transmigración de las almas asegurando que cada alma habita en sucesión los cuerpos de diferentes seres, tanto hombres como animales. Fue uno de los principios comunes a muchos sistemas de pensamiento filosófico, por ejemplo, el pitagórico, y creencias religiosas diversas, lejanas entre sí tanto geográfica como históricamente.

que ir hasta el crimen. Es inútil –repuso la atrevida de maritornes– si aunque nos degüelle usted, aquí los muertos resucitan”¹⁴³ (*ibid*: 157).

Don Sindulfo está dispuesto a volar el anacronópete con diez barriles de pólvora que hay en la cala. Es en este momento, la necesidad de la trama aprieta, cuando se desvela que la materia recobra sus propiedades al someterse de nuevo al fluido.

Corren hacia la bodega los hijos de Marte, pero sólo para que don Sindulfo abra el portón de limpieza y se precipiten, de nuevo, al vacío. Mientras, Benjamín para en seco el anacronópete, pone el aislador, y abandona la nave junto a las mujeres. Eso sí, lo hace con tan buena suerte que coincide con el momento de arribar a Pompeya. Tantas casualidades, a pesar de tratarse de una comedia ligera, producen cierto hastío en el lector.

Una nueva disertación, esta vez sobre la Roma en tiempos de Tito, sirve para constatar la inquietud intelectual de Enrique Gaspar aunque, como en el caso de China, se extiende más de lo que exige la coherencia de la narración.

Al anochecer del día 7 de septiembre del año 79 de Jesucristo, un torrente popular se dirige hacia la morada del pretor de Pompeya exigiendo *¡panem et circenses!* Piden luchadores y bestiarios. A falta de prisioneros de guerra se decide sustituirlos con esclavos, gente acusada de impiedad o sospechosos de seguir la doctrina del que llamaban el impostor de Galilea. Y es justo, en ese malhadado instante, cuando llegan los anacróbatas a Pompeya.

Benjamín sigue empeñado en su misión. La situación del tesoro está perfectamente señalada en el mapa y encuentra una pequeña caja de metal que oculta “unos manojos de cordelillos en los que de distancia en distancia había nudos que a primera vista dejaban comprender que sus combinaciones no habían sido hechas al azar” (*ibid*). Gaspar, en otro exceso de erudición, hace un repaso a todas las formas de escritura y comunicación conocidas de la mano del políglota Benjamín. Le dedica siete páginas, pero se muestra sabedor del exceso y, literalmente, duerme al personaje de Juanita que hace las veces de receptora de la sapiencia de Benjamín.

Benjamín descubre la siguiente leyenda “Si quieres ser inmortal, anda a la tierra de Noé y...” (*ibid*: 173), pero no puede continuar la traducción al no saber interpretar los demás caracteres. Don Sindulfo que ha salido del anacronópete, sigue sin recuperar el juicio y se abalanza sobre Juanita a la que no se le ocurre otra cosa que gritar: “Esto

¹⁴³ Dado el cariz que toman los acontecimientos Enrique Gaspar también ironiza con los argumentos sobre los que se sostiene su novela.

no se hace entre cristianos” lo que da la voz de alarma a los vigilantes que les descubren y apresan (*ibid*).

Son conducidos a presencia del prefecto y tras la advertencia de Benjamín de que éste sólo entendía latín, la “maritornes” recuerda la salutación con que el cura de su lugar daba los buenos días a sus feligreses y espeta “In nomine Domini nostri Jesu Cristi” (*ibid*: 174). La chispa de Gaspar sigue latente aún cuando la narración ha perdido casi todo el interés.

Los anacróbatas son acusados de cristianos y de profanar la estatua de Nerón. A don Sindulfo, como jefe, le condenan a ser arrojado a las entrañas del Vesubio. Los demás, a ser devorados por bestias feroces en el circo. Benjamín aclara a Juanita que de nada vale que ella tenga un primo asentador en el Price.

Cuando están a punto de morir, aparecen de nuevo los hijos de Marte apercibiendo los revólveres y causando el consiguiente revuelo y pánico general.

Las explicaciones a la “resurrección” de los milites cada vez son menos consistentes. En este caso, Gaspar apunta a que “buscando asilo más seguro para hacer la travesía aérea (...) se confeccionaron un enorme zurrón o hamaca tendida en el espacio hueco del podio (...)” (*ibid*) a la que cayeron cuando don Sindulfo abrió la compuerta al vacío.

Sitiados en el circo por el populacho, una explosión hace darse cuenta a Benjamín de que están a “8 de septiembre del año setenta y nueve de la era cristiana! ... ¡La erupción del Vesubio!... ¡¡¡Nos hallamos en el último día de Pompeya!!!” (*ibid*: 184). Qué mejor circunstancia para huir, protegidos, además, por la inalterabilidad del anacronópete que hace que las sustancias en fusión resbalen sobre sus carnes sin adherirse.

El Diluvio se produjo, según Gaspar, en el año 3308 antes de J.C. y Benjamín hace cuentas:

Su objeto era avistarse con Noé, y como este repoblador del mundo vivió todavía 350 años después de salir del arca, no solamente podían evitar las contingencias del Diluvio, sino hacerse más pronto dueños del secreto de la inmortalidad desembarcando en el 2958 (antes de J. C.) en que acaeció su muerte, o sea 3037 años de la destrucción de Pompeya añadiendo los 79 que les faltaba trasponer del siglo primero (...) un par de lustros más para imprevistos, y se fijó el descenso en el año 3050 del día de la fecha; trece antes del fin del patriarca, a los 937 de su edad y con 258 del desquiciamiento del globo (...) en números redondos una marcha de cinco siglos, necesitaban siete días (*ibid*: 187).

A poco más de la mitad del camino andado el anacronópete deja de funcionar. Los alimentos se acaban y empiezan a enfermar. Cuando van a echar a suertes quién será el primero en ser devorado un bulto se desprende por uno de los ventiladores. Es don Sindulfo al que la inalterabilidad le permitió resistir el calor del Vesubio. Con la erupción salió disparado con tal puntería que fue a caer en uno de los respiraderos del anacronópete.

El inventor ha vuelto dispuesto a vengarse condenándolos a la inmovilidad en el espacio insondable y complacerse con la que espera sea una lenta agonía. Cuando se lanzan a por don Sindulfo de una de las claraboyas del techo cae lo que al principio juzgan agua, luego nieve y más tarde “chicharoz”. Benjamín corre a por una Biblia y en el Capítulo XVI del Éxodo lee que Israel vino a parar en el desierto de Sin que está entre Elim y Siná y vinieron codornices que cubrieron el campamento, el cual se llenó también de un rocío que los israelitas llamaron maná. Es este otro gran momento histórico-religioso que trastoca los planes, en este caso, de don Sindulfo. Luis le recuerda a su tío que la peregrinación duró cuarenta años y, por ende, ya no van a morir de hambre. El tutor, vencido y humillado consiente en que le lleven adónde ellos quieran. Benjamín pone rumbo a la tierra de Noé en el Ararat. Don Sindulfo balbucea por lo bajo: “Todavía puedo vengarme” (*ibid*: 194).

La novela, llegados a este punto ha perdido toda su frescura y el propio autor titula el último capítulo, el XX, como “El mejor, no porque sea el más bueno, sino por ser el último”. Gaspar ha soltado las riendas de la obra y no consigue dar con un final acorde a los indudables méritos e innovaciones de su trabajo.

Con la esperanza puesta en que el descubrimiento del secreto de la inmortalidad permita un desenlace interesante, el lector asiste a la llegada de los anacróbatas a un valle poblado por una multitud nómada. Se presentan como viajeros errantes y piden hospitalidad, que les es dada a cambio de sus vestiduras. Benjamín se dirige a unos ancianos y Pendencias le pregunta la edad a uno de ellos. Responde que tiene quinientos setenta y cinco. Benjamín saca los cordeles encontrados en Pompeya y se los muestra, éste lanza una carcajada que es coreada por el resto. “Estos son tonterías del soñador de Noé: consejos que ha repartido por todas las tribus para curarnos de lo que él llama la corrupción de los hombres” (*ibid*: 199). Benjamín les da el comienzo del significado “Si quieres ser inmortal, anda a la tierra de Noé y... Y él –prosiguió el viejo interpretando la escritura– enseñándote a Dios te dará la vida eterna”. Lo expedicionarios “no

podieron reprimir un movimiento de indignación contra Benjamín, al ver reducido a un precepto moral lo que ellos acariciaron como receta empírica (...) lo que desde chiquitines sabíamos ya por el catecismo del padre Ripalda” (*ibid*) apunta Juanita.

Es difícil saber si la resolución al enigma de la inmortalidad es una muestra más de la ironía del autor o una moraleja o moralina dirigida a todos los que tratan de desafiar las leyes de la naturaleza. A lo largo de la obra Gaspar se ha mofado de la ciencia, de la religión, de la historia... No obstante, busca un epílogo más efectista y ya que han llegado a los tiempos de Noé hace a los anacróbatas testigos del Diluvio Universal.

De repente, “la lluvia se despeñó de golpe como si cataratas la vomitasen”. Benjamín asegura que no puede ser el Diluvio, pero son Sindulfo les confiesa que sí lo es. Para vengarse de todos ha retrasado los relojes del anacronópete.

De nuevo la casualidad hace que el “cangrejo” –así llama Juanita al anacronópete por su forma y por ir hacia atrás- al ser arrastrado por las aguas llegue justo hasta donde están ellos.

El anacronópete, ya en marcha, va a una velocidad de vértigo. Los relojes han sido desmontados. Con el telescopio, Benjamín asiste al destile de la descomposición de la naturaleza:

Ora, al cruzar la antigua Hélade, robaba sus secretos a la mitología apercibiéndose de que los cíclopes no eran más que los primeros explotadores de las minas bajando a las entrañas de la tierra con una linterna en la frente, convertida por los poetas en un ojo¹⁴⁴; ya al cortar los confines de Asia y de la América, sorprendía que los siberianos habían sido los pobladores de las regiones descubiertas por Colón, pues los veía atravesar en caravanas los que entonces era un istmo, abierto más tarde por las aguas para formar el estrecho de Bering; el Mediterráneo no existía; los Alpes eran una llanura; el desierto de Libia, un mar. Tras los hijos de Caín, aparecía el cadáver de Abel: después del Paraíso, la creación... (*ibid*: 204)

Una carcajada saca a Benjamín de su estupor. Don Sindulfo, en el paroxismo de la locura, dice que ha destruido el regulador y el anacronópete disparado corre a precipitarse en las masas candentes primitivas.

¹⁴⁴ Gaspar sigue poniendo en pie teorías que se barajaban en esa época. Así, por ejemplo se especulaba que la leyenda de los cíclopes procediera de los mineros y herreros de la época. En el primer caso se alumbraban con linternas en la frente, mientras que los mineros se ponían un parche en un ojo para no quedar, por su trabajo, ciegos de los dos ojos.

Al retrogradar hacia el caos, los embates de la naturaleza hacen mella en el anacronópete:

La inalterabilidad había perdido sus propiedades, la asfixia se apoderaba de los viajeros por el calórico desprendido de las paredes; hasta que por fin el cristal fundido, dando paso a un torrente de sustancias ígneas, se abrió con el estampido de cien volcanes..... (*ibid*: 204)

2.2.4. El recurso del sueño

Pero el caos que Gaspar imagina debió vivirse en el principio de los tiempos no es tal. Son los aplausos del “público del teatro de la Porte Saint Martin que, concluida la representación de una comedia de Julio Verne, premia la inventiva del autor”¹⁴⁵ (*ibid*: 205).

Juanita con Pendencia y los milites enviados a la exposición de París están entre el público así como los recién casados Clara y Luis, junto a Benjamín y don Sindulfo. “El tutor se había dormido y había soñado” (*ibid*).

Gaspar ofrece un final completamente feliz y lógico. Los jóvenes con los jóvenes y el viudo y su amigo el solterón unidos por su aburrido destino.

Nada fue real. Todo ha sido un sueño. El pretexto no puede ser menos original. Máxime, si tenemos en cuenta que el tono de comedia de la narración no exigía al lector acto de fe sobre lo leído sino mero entretenimiento. Para sellar el pacto de ficción a Enrique Gaspar le bastaba con su facilidad y agilidad narrativa y el humor con el que impregna los diálogos. La máquina del tiempo podría haber sido un recurso válido. No obstante, es el propio autor el que a medida que avanza el relato va ampliando el horizonte de expectativas hasta que llega un momento que no puede abarcarlo y decide finalizar abruptamente.

Como subraya Juan Molina Porras refiriéndose a los relatos fantásticos de la España del Realismo, pero que es perfectamente aplicable a *El anacronópete*:

(...) frecuentemente muchos relatos de fantasía concluyen dejando bien claro que todas las aventuras inverosímiles por las que el protagonista ha tenido que pasar han sido sólo un sueño o pasajeras alucinaciones. También en muchos casos esos finales rompen el efecto fantástico ya que todos los conflictos y situaciones inverosímiles acaban por tener una

¹⁴⁵ Continúa, de alguna manera, reconociendo la influencia del escritor francés.

explicación que se le ofrece al lector en las últimas páginas del relato (...) (Molina, 2006: 29)

Es el caso de *El anacronópete*. La sensación para el lector es de engaño. Molina Porras la define de la siguiente manera:

(...) nos sentimos estafados porque, si lo fantástico nace de la imposibilidad de dar una clara respuesta a la irrupción sobrenatural, la explicación onírica o la locura anulan cualquier duda y quitan corporeidad a los fenómenos sobrenaturales. La narración acaba con un frustrante 'todo había sido un sueño' (...) La solución onírica fue un recurso más frecuente en la primera parte del siglo XIX. En la segunda, el lector se había cansado de la tópica explicación y exigía otro tipo de conclusiones para la historia que se le ofrecía. (*ibid*: 30)

Gaspar sigue apuntando al sueño como recurso final, aunque el resto del relato se ajuste a las características de la *cf*. No obstante y fiel al estilo que marca *El anacronópete* finaliza la obra con ese pesimismo de la época y arrogándose con desgarradora ironía un mérito:

El que un hijo de las Españas se haya atrevido a tratar de deshacer el tiempo, cuando por el contrario es sabido que *hacer tiempo* constituye la casi exclusiva ocupación de los españoles. (Gaspar, 2005: 205)

Precisamente por arrogarse este mérito se vislumbra un complejo de inferioridad endémico mezclado con el orgullo de sentirse español y, de alguna manera y por eso mismo, ninguneado en el contexto internacional. Cuestión que como hemos visto y veremos también plasman en sus obras Ramón y Cajal y Carlos Mendizábal.

2.2.5. Los defectos de *El anacronópete*

El anacronópete merece un reconocimiento que hasta ahora no ha tenido. Su autor, Enrique Gaspar y Rimbau, también.

La novela presenta tres puntos débiles. Por una parte, unos cuantos ejemplos de erudición del autor que aparecen fuera de contexto sin aportar –sobre todo, por su desmedida extensión- ningún valor a la obra. Hasta el propio Gaspar se parodia así mismo en el capítulo XI que incluye una explicación de la historia y leyendas remotas de la antigua China –producto de su estancia en dicho país y estudios recientes de su

época- y que titula “Un poco de erudición fastidiosa aunque necesaria”. Posteriormente, en el capítulo XVII, “Panem et circenses”, también se caricaturiza cuando a través de un diálogo entre Benjamín –políglota y estudioso de todo tipo de comunicación– y Juanita, expone con excesivo detalle diversas formas de escritura histórica y prehistórica. Es tanto el celo que pone Benjamín/Gaspar en su exposición que consciente del abuso termina con la criada, con la que escucha, durmiendo un profundo sueño.

También pesa sobre la obra el exceso de casualidades y de personajes deudores de su primera redacción como zarzuela. Aparte de algunos puntos de comicidad y, en algún caso, de crítica social, la repercusión de estos recursos en el argumento de la trama es tan escasa que el autor se ve obligado a hacerlos desaparecer y reaparecer a su conveniencia, restando efectividad al relato. Para desprenderse de las prostitutas francesas y de los hijos de Marte fuerza la historia y con ello pierde fluidez. Hay demasiadas situaciones límite con mimético desenlace: la aparición *in extremis* de los húsares españoles como salvadores. Gaspar juega con el lector, que ya los cree desaparecidos, y se obliga a satisfacerlo con la consiguiente y rocambolesca explicación de por qué siguen vivos.

Pero es sobre todo el final de la obra el que deslucen el conjunto de la misma y le resta valor. Gaspar –se desconocen los motivos– decide dejarlo todo en el socorrido sueño del protagonista. Tal vez, no sepa cómo salir del atolladero al que ha llevado a sus personajes. Un posible encuentro, cara a cara, con Dios no sería fácil de sacar adelante en esa época y menos en clave cómica. Gaspar decide que don Sindulfo despierte y desvele al lector que todo ha sido producto de un sueño.

Gaspar asiste, en el momento de quedarse dormido, en el parisino teatro de *Porte Saint Martin*, a una representación de una pieza de Julio Verne, acompañado por su inseparable Benjamín, su sobrina, recién casada con su primo, y los agregados militares españoles desplazados a la exposición francesa. Todos los personajes están presentes en el teatro, pero la ilación es inconsistente.

2.2.6. Los valores de *El anacronópete*

El anacronópete atesora una serie de cualidades en gran parte olvidadas por su tono humorístico, por los vaivenes de ritmo y tensión de la narración y por su onírico y poco imaginativo final feliz.

Si Gaspar pensó su historia para una zarzuela, en el proceso seguido para convertirla en una novela no fue demasiado exigente. Sea como fuere, a *El anacronópete* hay que reconocerle una serie de valores y situarla en el punto que se merece en la historia de la literatura española y universal.

Gaspar concibe por primera vez una máquina del tiempo y aunque no parece probable que H. G. Wells, el autor de *The time machine*, leyera la obra de Gaspar, no hay que descartar que le llegara algún tipo de referencia: Wells viaja al fin de los tiempos, Gaspar, al principio.

La máquina del tiempo de Gaspar está concebida como un avance tecnológico sobre el que se aportan las correspondientes explicaciones sobre su funcionamiento. Asimismo, se da cuenta de toda la génesis de la innovadora teoría que hace posible la construcción del ingenio. El anacronópete, además, para conseguir el desplazamiento por el tiempo se desliza también por el espacio, adelantándose, de alguna manera, a la teoría de la relatividad de Einstein, cosa que no sucede con el estático kronodromo de Wells.

El anacronópete traslada a sus pasajeros a puntos concretos de la historia, desde la batalla de Tetuán (1860), a la rendición del reino de Granada (1492), pasando por los conflictos que afligen a la ciudad de Rávena en el año 696 o los que se dan por cuestiones sucesorias en la China imperial (220), recalando en la destrucción de Pompeya para alcanzar, finalmente, tierras bíblicas.

Gaspar también construye un pequeño universo futurista en su entorno (anticipa lavadoras, secadoras, aspiradoras...) y el devenir de los personajes está marcado por el uso que se hace de la máquina.

El autor madrileño, aunque siempre desde una postura irónica, también refleja las teorías evolucionistas de la época, pone en tela de juicio la función de la ciencia y los científicos y de los historiadores.

Desde el inicio de la trama y con el “viva el atrás” como grito del progreso, hay una constante crítica que salpica a todo el mundo científico (recordar el pasaje del fémur supuestamente humano fosilizado que en realidad es una pata de asno). Por otra parte, el altruismo de los hombres de ciencia, en este caso don Sindulfo y Benjamín, queda completamente descartado: el primero, sólo quiere conseguir el amor de su joven sobrina a cualquier precio y el segundo, el secreto de la inmortalidad. En ambos casos, ninguno duda en poner en peligro a toda la expedición con tal de conseguir sus fines. Estamos ante dos *mad doctors* que reúnen las cualidades que tan famosos harán a estos

personajes en la *cf* posterior: egoístas y ególatras, capaces de sacrificar cualquier cosa en aras de sus intereses particulares y no siempre para mayor gloria de la ciencia.

Gaspar también se burla de los supuestos avances tecnológicos occidentales al recordar la cantidad de invenciones de las que ya disfrutaban en oriente y de la fe en el progreso de la clase política al tratar de regenerar la moralidad de sus conciudadanos sirviéndose de los últimos avances científicos.

Pero Gaspar, además, sienta varios presupuestos que, si bien caídos en el olvido, son más que destacables. En primer lugar, plantea un viaje al pasado y la posibilidad de ser testigos de excepción de los acontecimientos más importantes de la historia de la humanidad o, según el caso, de un país. También plantea posibles ucronías sobre hechos relevantes que tan populares se han hecho después.

En segundo lugar, y aún más llamativo, intuye las ahora tan explotadas como apasionantes paradojas temporales. Don Sindulfo explica a los anacróbatas por qué no se debe intervenir en los hechos que se observan para así no interferir en el devenir histórico. Benjamín, con su réplica, apunta otra de las teorías sobre las que más se escribe en la actualidad: por mucho que se trate de cambiar el pasado éste siempre termina cerrando el círculo y manteniéndose, como queda reflejado en los libros de historia. Pero además, Benjamín, entra en contradicción consigo mismo cuando, por su cuenta y riesgo, decide actuar y convertirse en promotor de hechos tan relevantes como el descubrimiento de América. Gaspar cierra la paradoja: sin Benjamín, la reina Isabel no habría creído a Cristóbal Colón, no habría vendido sus joyas y el continente americano no habría sido descubierto en 1492.

Por último, en el camino del anacronópete hacia la creación, Gaspar hace un repaso a toda una serie de teorías e hipótesis de corte mitológico, histórico y geológico sobre la historiografía y la formación de los continentes actuales.

Lo que no parecen perdonarle a Gaspar muchos de los estudiosos de la *cf* es que haya concebido una obra que cumple con todos los parámetros de la definición de *cf*, pero desde una perspectiva humorística y, por si fuera poco, con toques regionalistas característicos del género chico.

En este punto hay que recordar toda una serie de obras de *cf* que, como en el caso de *El anacronópete*, arrancan una sonrisa, cuando no una carcajada, a los lectores. El humor en la *cf*, como en otros géneros, en muchas ocasiones y según para quién, parece restar méritos a una obra. No participamos de esa opinión, sino todo lo contrario,

y consideramos que en la *cf*, aunque los ejemplos no sean muy numerosos, es una posibilidad poco explotada¹⁴⁶.

Entre las apreciaciones finales debemos apuntar que algunos niegan el carácter de *cf* a la novela de Gaspar por el desenlace onírico, y consideran un texto importante del género, el primero quizá, *La bomba increíble*, de Pedro Salinas, publicada por primera vez en 1950. En la edición de Berenice, de 2010, y bajo el título de cubierta aparece la siguiente leyenda: “Una novela publicada de ciencia ficción del célebre poeta de la generación del 27 (1891-1951)”.

David González Romero, editor y prologuista subtitula "(Nota urgente para una distopía discordante)" y entrecomilla que Salinas escribió esta fabulación. Asimismo, apunta que el famoso poeta trata a los personajes como arquetipos, reduciendo al mínimos su posible complejidad como individualidades:

¹⁴⁶ Queremos destacar que en la literatura de *cf* española, Wenceslao Fernández Flórez con *El hombre que compró un automóvil* (1939) se sirve de la ironía, la hipérbole y el sarcasmo para dar forma a un inquietante futuro caótico y absurdo dominado por los automóviles, en el que se revela la soledad del hombre.

Más recientemente, Eduardo Mendoza presenta dos joyas: la hilarante *Sin noticias de Gurb* (1990) y *El último trayecto de Horacio Dos* (2002). En la primera, un extraterrestre amante de los churros y de su vecina busca a otro extraterrestre, a Gurb que en su expedición a la tierra ha adoptado la forma de Marta Sánchez. El alienígena tiene la posibilidad de transformar su fisonomía. Así, por ejemplo, para ligar por los bares de copas barceloneses se convierte en Frascuelo y para pedir un crédito, en Juan XXIII. La descripción de la vida barcelonesa y de sus gentes, en un segundo plano, es un ejemplo de un gran retrato social contemporáneo.

En *El último trayecto de Horacio Dos* la trama guarda ciertas similitudes con *El anacronópete*. Un incompetente al mando de una nave interestelar reúne entre los expedicionarios que le acompañan a una amalgama de personajes alocados: delincuentes, prostitutas y, como el propio autor los califica, ancianos improvidentes. Mucha crítica social envuelta en una comedia caótica con toques de *space opera*.

En el marco de la literatura de *cf* internacional destaca *Un yanqui en la corte del rey Arturo* (*A Connecticut yankee in king's Arthtur court*, 1889) de Mark Twain en la que un americano del siglo XIX, sin saber muy bien ni cómo ni por qué, aparece en la corte del rey Arturo siglos antes. Allí vive diferentes peripecias apoyadas en los conocimientos de su tiempo con los que embelesa a los moradores de la corte británica que terminan por considerarle un brujo. Merlín, con su magia “verdadera” es, por celos, el encargado de devolverle a su tiempo.

Otra de las novelas más originales donde prima el humor es *¡Marciano vete a casa!* (*Martian go home!*, 1955) de Frederic Brown. La obra narra una curiosa invasión: los marcianos aparecen por la tierra como seres inofensivos. El único problema es que lo ven, lo oyen y lo cuentan todo. Los terrícolas, hartos de este cruel juego de la verdad, deciden acabar con ellos. Utilizan los últimos avances tecnológicos y científicos y hasta la magia. Al final desaparecen como han venido... El propio autor es el que consigue este milagro. Sin pretensiones de profundizar en su mensaje es obvio que, en este caso, la verdad no hace libre al hombre.

También Philip K. Dick publicó en 1964 *Los clanes de la luna alfana* (*Clans of the Alphane moon*). En un planeta que ha quedado como asentamiento humano desligado de la Tierra conviven los “pares”, los “ob-com”, los “mans”, los “hebes”. En realidad se trata de paranoicos, obsesivos compulsivos, maniacodepresivos y hebefrénicos residentes de esta antigua colonia para pacientes mentales. Cada clan, con sus singularidades luchará contra los terrestres para evitar volver a ser recluidos. Otro de los éxitos editoriales de la *cf* ha sido la novela *Guía del autoestopista galáctico* (*The hitchhiker's guide to the galaxy*, 1979) de Douglas Adams. La Tierra va a desaparecer pues una autopista intergaláctica va a pasar por donde se encuentra nuestro planeta. Un terrestre es salvado por los Vogones y con ellos irá conociendo un sinfín de estrambóticos alienígenas. La novela terminó por convertirse en película y en una serie.

Salinas desvanece sus perfiles, uniformiza y colectiviza, les destruye el carácter como tales, todas sus posibilidades como eso, como personajes y los introduce en un mundo de atonía y conducta mecanicista sin la necesidad de un recursos represivo como podría ser la superstición, una hipotética adoración al sol o a la máquina, o a un gran ojo vigilante y tiránico. Además el lenguaje depurado, diáfano lleno de naturalidad, y la presencia, creemos que paródica, de elementos de literatura popular, casi sainetesca, en todo caso tópica, redundan en ese mismo efecto de verosimilitud (...).

Sin entrar en comparaciones sobre los autores, sí queremos subrayar que lo que en Salinas, casi 70 años después, se consideran méritos literarios, en Gaspar se pasan por alto o se condenan.

La originalidad del argumento de Gaspar, en parte motivado por la cantidad de personajes arquetípicos, su deuda con un original que se ideó como género chico, hacen que el escritor tenga en cuenta varios aspectos: le da una explicación científica a un invento que nace de la necesidad de trasladar a sus personajes a ciertos momentos para visitar o revivir hechos históricos. Gaspar, además, juega con elementos que luego se han vuelto paradigmas en la *cf* e intuye que un viaje en el tiempo podría afectar a los viajeros. De ahí que imagine una protección, el fluido García, para evitar retrogradar hasta desaparecer a los anacronóbatas. También emplea inscripciones deterioradas con supuesto valor histórico como indicios que dan pie a especulaciones. Esos mismos indicios se han hecho muy populares en la *cf* del siglo XX y XXI. En *El anacronópete*, al viajar hacia atrás en el tiempo, la inscripción se va regenerando hasta mostrar su contenido completo y original y la momia revive.

Pero el humor, la ironía y ese tono sainetesco que alaban en Salinas no se le han reconocido hasta hace muy poco a Gaspar (M^a Ángeles Ayala-Ariza y Yolanda Molina-Gavilán y Andrea Bell sí lo hacen). Además, Gaspar, con su ingenio alcanza momentos de humor hilarante.

La idiosincrasia española con que Gaspar denuncia ciertos males propios, también la emplea Salinas y en algunas ocasiones fuera de contexto. Así, por ejemplo, Salinas describe uno de los males que ya desde antiguo salpican a la clase política cuando explica:

En cuanto a la dimisión, fue descendiendo uno por uno los escalones de la superioridad: rozó levemente con sus alas las testa del ministro de Gobernación; pasó como un vuelo a la vera del Jefe de Policía; se detuvo un momento sobre los hombros del Secretario del Templo de la Paz; y por fin fue a posarse donde debía: en el funcionario subalterno

encargado de la guarda de la sala, o séase Nicasio Entrambasaguas. Habida cuenta de que éste era cadáver, y por consiguiente, incapaz de menor dimisión, volvió sobre sus vuelos y se detuvo definitivamente en al cabeza, ya canosa, del jefe de guardianes, responsable, después de todo, de las flaquezas así profesionales como fisiológicas de sus subalternos. ¡Otro respiro! Se habían exigido responsabilidades. (Salinas, 2010: 60)

El anacronópete se adscribe, sin duda, al género de la *cf*, a pesar de su decepcionante desenlace. En *La bomba increíble* Pedro Salinas, sin abandonar el tema religioso que impregna gran parte de la literatura española -también la de *cf*- plantea algo tan poco científico como un milagro; un milagro mariano, para ser más exactos. Y ese es su mayor mérito. El auténtico *novum* de la obra es como se produce la propagación de la epidemia: La siete puñaladas en el "sagrado corazón" que en realidad es la "bomba" provoca una invasión de sangrientas burbujas que van llenando el planeta de los lamentos, quejidos y llantos de todos los injustamente muertos desde Abel a nuestros días. El final se resuelve con amor, con un sentido abrazo a ese "sagrado corazón" que deja por fin, de sangrar y da paso a una nueva era de paz.

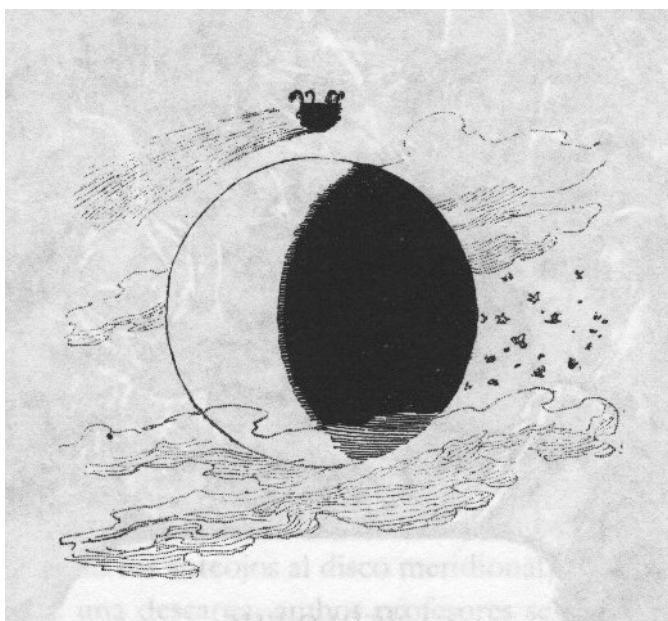
Cecilia se dio cuenta de que ya se marchaba toda fuerza de su cuerpo; abrazada siempre a aquello, se dejó caer, ido ya el sentir. La última visión de sus ojos, al cerrarse, fue el ventanal de la iglesia: no había vidriera, ni ángel mensajero, ni desastre, ni mundo en llamas. Allí estaba, ahora, un puro lienzo azul, de cielo. Y la Dolorosa tenía, otra vez, en su sitio, el del corazón, el bulto que ella soñó que le faltaba. (*ibid.* 215)

No podemos menos de anotar que lo que para un escritor del prestigio de Pedro Salinas es signo de vanguardismo y novedad, aún en el discutible y depreciado género de la *cf*, es casi motivo de vergüenza en otros autores que han frecuentado la *cf* no esporádicamente sino con atención más pormenorizada.¹⁴⁷ Lo cierto es que *El anacronópete* es la primera novela de la historia de la literatura en la que aparece un artefacto que permite al hombre viajar a través del tiempo. Así lo entienden Nil Santiáñez-Tió, M^a Ángeles Ayala-Ariza, Augusto Uribe y Yolanda Molina-Gavilán y Andrea Bell.

¹⁴⁷ En una recopilación de cuentos de Vicente Blasco Ibañez publicada por Ediciones Río Negro (1990, Barcelona), se ofrece una biografía detallada del autor y dividida por su temática en la que no aparece *El paraíso de las mujeres* (Prometeo, 1922, Valencia). La obra, de corte fantástico y cercana a la *cf* está influenciada, lo reconoce el propio autor, por *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. Blasco Ibañez, en el prólogo llega a afirmar: "Tal vez el presente libro sea considerado por muchos como una "equivocación" al compararlo con mis anteriores obras (...)" (Blasco Ibañez, 1922: 15).

M^a Ángeles Ayala-Ariza describe a Gaspar como un excelente narrador y destaca que en *El anacronópete*, aún cuando se quiera considerar la novela como un mero pasatiempo, el dominio del diálogo escénico se transparenta en los ingeniosos y frecuentes diálogos que se dan en la narración.

Por su parte, Yolanda Molina-Gavilán subraya también su humor, su ligereza y la crítica social suave y melancólica mezclada con un cierto “dolor de España” que se desprende de la novela. La hispanista, además, considera que si *El anacronópete* hubiera sido escenificada como la zarzuela que fue antes de ser novela, habría sido un magnífico espectáculo.



El anacronópete se desplaza en el tiempo y en el espacio; otra de las cualidades innovadoras con que Enrique Gaspar dotó a su máquina del tiempo.

Por desgracia, dada su escasa distribución y que la primera reedición no llegó hasta más de cien años después de haber sido publicada, la influencia de *El anacronópete* en obras posteriores es nula o, al menos, inconstatable.

Tan sólo la banda española de pop-rock Sidonie ha certificado la influencia de esta novela. “El Fluido García” es el nombre del cd publicado en 2011. Como recogen en su página web, El Fluido García “es una de las maravillas incluidas en la novela *El anacronópete*, una historia de ciencia ficción que recientemente llegó a las manos de Sidonie”. En la misma página consignan que la obra:

Escrita en 1881 por Enrique Gaspar y Rimbaud, se adelanta ocho años a la novela de H.G. Wells a la hora de hablar de la máquina del tiempo. *El Anacronópete* es precisamente el nombre que el protagonista, Sindulfo García, da a la máquina, y entre otros inventos y

producciones de extraordinario carácter surrealista, se cita a El Fluido García como el líquido que deben beber los tripulantes de la máquina para no rejuvenecer cuando viajen atrás en el tiempo. (<http://www.sidonie.net/>) (08-03-2011)

En realidad, no se trata de un líquido sino una corriente a la que se someten personas y cosas. Da igual. Es la entrada en la red con más visitas relacionada con *El anacronópete*.

Por último, hacer referencia a una reflexión que no por jocosa deja de tener sentido. Joaquín Aguirre, doctor en Ciencias de la Información por la UCM y fundador y editor de la *Revista Literaria Espéculo*, bromeaba sobre la inconveniencia del nombre de la novela para llegar al gran público. Ciertamente no es algo baladí. Un buen título debe intrigar al lector y darle alguna pista de lo que va a encontrar en sus páginas. Gaspar crea un palabro de difícil pronunciación y lo utiliza como título. Estamos seguros que con el elegido por Molina-Gavilán y Bell para la edición inglesa, *The time ship*, la novela atraerá a más lectores.

Capítulo 3: *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* (1909), la utopía de la distopía de *The time machine*

Después de *El anacronópete* de Enrique Gaspar ningún escritor español volvió a fabular un viaje a través del tiempo hasta 1909, cuando Carlos Mendizábal y Brunet, bajo el seudónimo de Lázaro Clendabims, publicó *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*. La obra de Mendizábal es una continuación de *The time machine* (1895) la novela que H.G. Wells escribió como réplica y complemento a las teorías de Darwin, Huxley, Haeckel y Spencer, entre otras, de las cuales Wells se sirvió para imaginar el apocalíptico futuro de la humanidad.

Con el viaje en el tiempo Wells consigue inscribir su nombre en el subgénero de la *cf* donde más peso tiene la política: la utopía, en el caso de *The time machine*, una antiutopía o distopía que el autor fecha en 802.701.

Mendizábal sigue la misma línea de Wells pero apunta más arriba en el origen del género, y se fija en la Utopía de Tomas Moro, para desandar el camino emprendido por Wells y plantear su particular y religiosa vuelta a una sociedad moralmente aceptable.

Si como apunta Javier Memba (Memba, 2005: 16) Wells es uno de los exponentes de la “fantaciencia socialista”, Mendizábal lo es de los valores más progresistas del catolicismo¹⁴⁸ de inicios del siglo XX.

Carlos Mendizábal ha analizado la obra de Wells a fondo —no sólo *The Time Machine* sino también *When the sleeper wakes* (1899)— y aprovecha, como subraya el guionista y director de cine José Luis Garcí, “la caja de herramientas” de Wells “para montar algunas de las piezas del futuro”. Mendizábal utiliza las herramientas

¹⁴⁸ Mendizábal defiende la cuestión social cosa que en ese momento hacía el catolicismo más avanzado y progresista, el Papa León XIII publicó en 1891 la encíclica *Rerum novarum*.

empleadas por el autor británico para desarrollar la trama de su novela y se sirve del fragmento final de *The Time Machine* para hilvanar su obra a la de Wells.

En los últimos párrafos de *The time machine* el narrador sugiere que la historia no ha sido más que una “brillante mentira”. Tras una noche de insomnio vuelve al día siguiente al laboratorio donde el viajero está preparando la cámara fotográfica y otro tipo de enseres que le sirvan para recoger muestras. Pretende realizar un nuevo viaje para demostrar que es cierto que viaja en el tiempo. Cuando el narrador llega al laboratorio la máquina ya no está y al preguntar al criado por el viajero éste le responde que el señor no ha salido a la calle... De manera que el viajero ha emprendido de nuevo su aventura y el narrador quedará “esperando el segundo relato” y las fotografías esclarecedoras a la vuelta del viajero a través del tiempo.

Pero empiezo ahora a temer que habré de esperar toda la vida. El Viajero a través del Tiempo desapareció hace tres años. Y, como todo el mundo sabe, no ha regresado nunca. (Wells 2005: 130)

La novela de Mendizábal comienza en ese punto y aprovecha las palabras del propio Wells para iniciar la narración del segundo viaje a través del tiempo.

Una de las características definitorias de la novela de Mendizábal es la intertextualidad. El español desmenuza la novela del británico, la analiza punto por punto y la enriquece con originales y estudiados pasajes. Las réplicas y contrarréplicas de los dos protagonistas en el primer volumen de la obra se articulan con el único objetivo de someter a debate lo propuesto por Wells y argumentar las ideas que Mendizábal contrapone a Wells o los supuestos con los que complementa sus tesis, las cuales se apoyan también en las múltiples teorías que se barajaban en las postrimerías del siglo XIX y en los inicios del XX. Pero siempre desde una perspectiva en la que los valores religiosos son los principales para la Humanidad, a la vez que se respetan escrupulosamente los textos de Wells.

La influencia de la teoría evolucionista de Charles Darwin es determinante en *La máquina del tiempo* y en *Cuando el durmiente despierta* y, por ende, en la olvidada -y desde aquí reivindicada— *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*.

3.1. Darwin y la máquina del tiempo

Charles Robert Darwin recorrió medio mundo a bordo del *Beagle* para descubrir las bases del origen del hombre. A su vuelta realizó un viaje de miles de años al pasado para argumentar su teoría de la evolución. El primer trayecto lo realizó en un navío, mientras que para el segundo, el naturalista empleó la máquina más perfecta para viajar a través del tiempo por ahora conocida: el cerebro.

Vinicio León Mancheno, en los "Apuntes sobre Charles Darwin y su obra" en la edición de 2006 de Clásicos de la literatura de *El origen del hombre* afirma que "todavía en 1857, Philip Henry Goose, renombrado biólogo marino de su época, en un intento desesperado por mantener las tradiciones bíblicas (...) sostenía que Dios creó los fósiles al mismo tiempo que a Adán y a Eva". (Darwin, 2006: 5)

Un par de años después de la afirmación de Goose, en 1859, Charles Darwin publicaba *El origen de las especies* y daba comienzo la gran revolución científica del siglo XIX.

Darwin habla en su obra de un progenitor primate que no era hombre ni mono del que habrían partido varias ramas divergentes. Wells en *The time machine* enfrenta al lector a una nueva y dramática divergencia al escindir en dos especies al actual ser humano.

Bajo el epígrafe "Acción directa y definida del cambio de condiciones", Darwin, asegura que "los cambios de condiciones producen efectos que algunas veces llegan a ser considerables sobre toda clase de organismos." (*ibid*: 46)

Asimismo, asegura que un tal doctor Beddoe

(...) ha probado recientemente que la residencia en ciudades, unida a ciertas ocupaciones tiene determinada influencia perjudicial sobre la estatura de los habitantes de la Gran Bretaña, añadiendo también que, una vez producido este resultado, se hace éste, hasta cierto punto, hereditario (...). (Darwin, 2006: 47)

Darwin no es infalible y manifiesta que las "diferentes ocupaciones continuadas o repetidas por hábito provocan diversos cambios en las proporciones propias de las varias partes del cuerpo" (*ibid*: 48). Y ejemplifica:

Todo el mundo sabe que los relojeros y grabadores están expuestos a quedarse miopes, al paso que las personas que pasan su vida al aire libre, y especialmente los salvajes, tiene por general la vista muy larga (...) efecto de la falta de uso, acumulada y transmitida durante un gran número de generaciones. (*ibid*: 49)

Esta visión de corte lamarckista se desechó a principios del siglo XX con los estudios de August Weismann (1834-1914), pero tanto Wells como Mendizábal se sirven de la primera teoría de la evolución de Jean Baptiste Lamarck (1744-1829) —al igual que el propio Darwin— para rellenar lagunas de su teoría, para explicar algunos de los cambios producidos en la humanidad escindida que presentan.

No obstante, a modo de apunte, debemos destacar que a lo largo del siglo XX y del XXI se ha puesto de nuevo en tela de juicio la validez de algunos de los presupuestos de Lamarck. Así por ejemplo, los más recientes estudios sobre epigenética defienden que la experimentación ha confirmado la importancia del entorno en el desarrollo del ser vivo y la posibilidad de que las adaptaciones individuales de un organismo al medio en el que vive sean hereditarias. En el nº 279 de la revista GEO (2010), Ethan Watters presenta los resultados de varios estudios epigenéticos y concluye que “si el ambiente juega un papel importante en los cambios del genoma, hemos tendido un puente entre los procesos biológicos y sociales” (pp-72). Dicho de otra manera, lo que utilizaron Wells y posteriormente Mendizábal para explicar la evolución (entendida como cambio) del ser humano hasta llegar, por un lado, a los Eloi y, por otro, a los Morlocks, se podría “sostener” con las teorías evolucionistas más controvertidas, pero al mismo tiempo más actuales de la biología.

Entre las conclusiones que aparecen explícita o implícitamente en *The time machine* provenientes de *El origen del hombre* de Charles Darwin destaca

Tiende el hombre a multiplicarse en proporción mayor que sus medios de subsistencia y, por tanto, hállese expuesto en ocasiones a una dura lucha por la existencia, con lo que la selección natural habrá obrado sobre cuanto cae bajo su férula (...) podemos estar seguros de que los efectos hereditarios del uso o desuso obraron poderosamente en la misma dirección que la selección natural (...) Algo también hay que conceder a la acción directa y definida de las condiciones ambientales de la vida, tales como el alimento abundante, el calor y la humedad, finalmente, pudieron así mismo adquirirse por selección natural. (Darwin, 2006: 619)

A partir de estos presupuestos concluye Darwin que:

El proceso verificado habrá sido semejante al que sigue el hombre cuando sin intención escoge los individuos particulares guardando la casta superior y desechando los inferiores. De esta manera poco a poco, pero seguramente, modifica la casta de sus animales, y sin darse cuenta forma otra nueva. (Darwin, 2006: 621)

En esencia, podemos decir que son las ideas de las que partió Wells para dibujar su relato.

El "viaje en el tiempo" de Darwin permitió a Herbert George Wells imaginar un futuro en el que la evolución no era igual a progreso. Con tal fin, en 1895, inventó la segunda máquina del tiempo¹⁴⁹ entendida como artefacto mecánico para trasladarse a un lejano futuro y plantear la distopía de una humanidad escindida en dos, en Eloi y en Morlocks.

3.2. Herbert George Wells

Herbert George Wells (1866-1946) comenzó a escribir *The time machine* en 1888 como un relato breve que se fue publicando entre abril y junio del mismo año en la revista *Science Schools Journal* con el título de *The Chronic Argonauts*. El cuento fue revisado en más de una ocasión por Wells y una nueva versión apareció en el *National Observer* (mayo-junio de 1894) y otra en el *New Review* (enero-mayo de 1895). Finalmente la novela completa fue publicada en mayo de 1895 en Londres.

El propio Wells explica en el prólogo de una reedición publicada en 1925 (reeditada en 2006 por la Biblioteca Virtual Antorcha¹⁵⁰) que la idea del viaje a través del tiempo “surgió en la mente del autor inspirada por las discusiones entre los estudiantes de los laboratorios y por los debates sostenidos en el Real Colegio de Ciencias en el siglo XIX”. No obstante, el escritor inglés manifiesta que su intención no era explorar las posibilidades del viaje en el tiempo sino dibujar el incierto futuro al que la humanidad se estaba encaminando y por eso su “exposición adopta la trayectoria de paradoja característica de una ficción imaginaria, pero al estilo de las de Stevenson y de la primera etapa de Kipling”. *The Time Machine* refleja para H. G. Wells el “conocimiento de la filosofía de la evolución humana en aquellos tiempos (...) y el

¹⁴⁹ Como hemos explicado en el capítulo II la primera máquina del tiempo fue obra de el escritor español, Enrique Gaspar y Rimbau, que en 1881 escribió *El anacronópete* (se publicó como novela en 1887).

¹⁵⁰ www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/wells/prologo.html (13-3-2009)

cándido pesimismo que se refleja en esta pintura del futuro humano” (www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/wells/prologo.html).

Es preciso recordar también que a finales del siglo XIX, la lucha de clases, las propuestas de corte socialista y el darwinismo social formaban parte de los principales debates intelectuales.

También hay que subrayar que uno de los declarados maestros de Wells, Robert Louis Stevenson, publicó nueve años antes, en 1886, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. La novela —otro de los exponentes de la primigenia literatura de cf— tuvo una gran acogida y repercusión y un año después de su primera edición ya se había adaptado y estrenado como representación teatral en Nueva York y Londres. Stevenson se centra en un desdoblamiento de la personalidad para profundizar en la lucha entre las diversas tendencias de la conciencia. Polariza y separa, sirviéndose de una pócima¹⁵¹, los dos componentes del yo o, visto de otra manera, el conflicto interior del ser humano entre el bien y el mal. La maldad y bonhomía de Jekyll/Hyde, respectivamente, es patente hasta físicamente. Wells eleva a generalidad futura lo que Stevenson plasmó en un caso personal.

Los Morlocks y los Eloi de Wells en *The Time Machine* son dos nuevas especies que nacen de la misma raza para perder sus cualidades humanas. Aunque en este caso, la separación es producto de la evolución de una sociedad materialista y determinista que potencia la división entre ricos y pobres, entre burgueses y proletarios, entre explotadores y explotados.

Como veremos más adelante, Mendizábal vuelve a unir a las dos especies en una desde una perspectiva idealista y conservadora.

The time machine está dividida en 16 capítulos y un epílogo y ha sido llevada al cine en dos de ocasiones. La primera, por George Pal, en 1960, cuyo título en español era *El tiempo en sus manos*; muy fiel al relato original. La segunda, en 2002, la dirigió Simon Wells y es muy inferior a la de Pal y a la novela¹⁵². No contamos en esta nómina

¹⁵¹ No hablamos de un bebedizo mágico sino de una solución creada en un laboratorio gracias a los conocimientos de los protagonistas.

¹⁵² George Edgar Slusser; Patrick Parrinder; Danièle Chatelain *H. G. Wells perennial Time machine: selected essays from the centenary conference "The Time machine - past, present, and future"*, Imperial College, London July 26-29, 1995. Athens : University of Georgia Press, cop. 2001. Para las adaptaciones en cine y televisión de esta novela puede consultarse, el estudio de Harry M. Geduld, en el prólogo a la versión definitiva de la novela de Wells, “Definitive Time Machine: a critical edition of H. G. Wells' scientific romance, Bloomington : Indiana University Press, [1987], p.130 y 131. Thomas C. Renzi, *H.G. Wells : six scientific romances adapted for film*, Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004 pp.1-46

el proyecto de Robert W. Paul, que en 1895 propuso el proyecto de un texto fílmico que simulaba un viaje en el tiempo, inspirado por la lectura de la novela de Wells.

H.G. Wells en *The Time Machine* presenta una distopía con apariencia de utopía hasta que el viajero a través del tiempo descubre la apocalíptica realidad de ese mundo. Wells pone en escena el final de la lucha de clases: tras la dominación completa de los más favorecidos sobre los desfavorecidos —sin colectivos intermedios— la decadencia moral e intelectual de los primeros propicia, finalmente, el dominio absoluto de los segundos. Carlos Mendizábal profundiza en esa realidad, presenta la antiutopía o distopía de Wells con toda crudeza, recreándose en el cómo y el porqué se llega a esta situación¹⁵³ y busca las claves que han llevado a la humanidad a esa distopía.

El protagonista de *The time machine* comienza relatando a unos cuantos personajes reunidos en su mansión victoriana la hazaña del lanzamiento de su máquina del tiempo hacia el futuro que materializa en el año 802.701 momento en que Inglaterra se ha convertido en un paraíso de vegetación y temperatura. El viajero entra en contacto con un habitante del futuro:

(...) una ligera criatura —de una estatura quizá de cuatro pies— vestida con un túnica púrpura (...) Me impresionaron la belleza y la gracia (...) la fragilidad (...) la clase de belleza de los tísicos, esa belleza hética (...). (Wells, 2005: 38)

Pero el viajero a través del tiempo manifiesta su decepción por no haber encontrado una sociedad con unos adelantos increíbles “en conocimientos, arte y todo”. Muy al contrario, descubre unos seres cuyo nivel intelectual es equiparable al de un niño de cinco años. Son los Eloi, frugívoros, indolentes y débiles.

El viajero intenta conocer su lengua y no le supone un gran esfuerzo

(...) parecía excesivamente simple, compuesta casi exclusivamente de sustantivos concretos y verbos (...) sustantivos abstractos parecía haber pocos (...) sus frases eran por lo general simples y de dos palabras. (*ibid*: 60)

¹⁵³ Según el *Oxford English Dictionary*, el término distopía fue acuñado a fines del siglo XIX por John Stuart Mil como antónimo de utopía, el ou-topos definido por Tomas Moro en su obra famosa de 1516. La distopía es una utopía negativa donde la realidad transcurre en términos antitéticos a los de una sociedad ideal. Las distopías son textos de advertencia que extrapolan las tendencias actuales hasta lo apocalíptico. El término distopía no ha sido registrado aún por la Real Academia Española, pero dado su empleo habitual en los estudios sobre literatura fantástica y de *cf*, podemos servirnos de él en este trabajo.

Los Eloi, en definitiva, forman una sociedad infantilizada, sin ningún tipo de inquietud intelectual y más cerca de lo animal —idílico, eso sí— que de lo humano.

Allí no hay sepulturas, tumbas ni cremación y, lo que es más llamativo, no hay ancianos ni enfermos. No hay herramientas por ninguna parte, ni siquiera para confeccionar el vestido y el calzado.

El viajero conoce a Weena al salvarla de morir ahogada en un río. Él es el único que reacciona ante esta situación de peligro mientras los Eloi ni siquiera prestan atención a la escena. La moral de los Eloi, deduce el Viajero, es, como poco, dudosa.

Pero en el mundo de los Eloi no todo es felicidad a pesar de su indolencia, pues les amedrenta la oscuridad y las sombras y por eso al anochecer se congregan en las grandes casas para dormir en grupos.

Una noche el viajero cree ver “unos espectros, una figuras blancas con aspecto de mono que se desvanecen entre los arbustos” (*ibid*). Pronto descubrirá que su impresión no es un ensueño. Son los Morlocks, seres de un blanco desvaído, de ojos grandes y extraños de un rojo grisáceo y también unos cabellos muy rubios que les caen por la espalda.

La verdad se va abriendo paso en la mente del viajero:

El Hombre no había seguido siendo una especie única, sino que se había diferenciado en dos animales distintos; las graciosas criaturas del Mundo Superior no eran los solos descendientes de nuestra generación, sino que aquel Ser, pálido, repugnante, nocturno, que había pasado fugazmente ante mí, era también el heredero de todas las edades. (*ibid*: 70)

El viajero compara a la especie subterránea de los Morlocks con la clase trabajadora de la época, cuyo modo de vida se aparta cada vez más de la que llevan los habitantes de la superficie natural de la tierra. Mientras ellos viven bajo tierra, ocupados en trabajar de continuo, los capitalistas, los poseedores, se mantienen sobre el suelo, buscando placer, belleza y bienestar. Los de abajo, los obreros, se van adaptando continuamente a las condiciones de su trabajo. El viajero concluye

(...) que la seguridad demasiado perfecta de los habitantes del Mundo Superior los había llevado, en un pausado movimiento de degeneración, a un aminoramiento general de estatura, fuerza e inteligencia. (Wells, 2005: 74)

Los Morlocks son carnívoros lo cual indica de entrada que forman el lado oscuro de la decadencia de la humanidad. Son unos seres “nauseabundos e inhumanos — ¡rostros lívidos y sin mentón, ojos grandes, sin párpados, de un gris rosado!” (*ibid*: 82)

El viajero cobra conciencia de cómo es el futuro al que ha ido a parar

(...) la gente del mundo superior podía haber sido antaño la favorecida aristocracia, y los Morlocks sus servidores mecánicos; pero aquello había acabado hacía largo tiempo (...) Los Eloí habían llegado a ser simplemente una linda inutilidades (...) los Morlocks habían llegado a encontrar intolerable la superficie iluminada por el sol (...) confeccionaban sus vestidos y subvenían a sus necesidades habituales, quizá a causa de la supervivencia de un viejo hábito de servidumbre. Hacía edades, hacía miles de generaciones, el hombre había privado a su hermano el hombre de la comodidad y de la luz del sol. ¡Y ahora aquel hermano volvía cambiado!. (*ibid*: 85)

Y con horror el Viajero cae en la cuenta de que: "Aquellos Eloí eran simplemente ganado para cebar" (*ibid*: 91).

Wells apunta a otro de los temas vertebradores de gran parte de la *cf* posterior, en la que el bienestar de la humanidad se estanca y degrada paralela y paradójicamente al avance tecnológico y científico

Me afligió pensar cuán breve había sido el sueño de la inteligencia humana. Habíase suicidado (...) Alguna vez, la vida y la propiedad debieron alcanzar casi una absoluta seguridad. Al rico le habían garantizado su riqueza su bienestar, al trabajador su vida y su trabajo (...) Y esto había sido seguido de un gran calma (...) Una ley natural que olvidamos es que la versatilidad intelectual es la compensación por el cambio, el peligro y la inquietud (...) No hay inteligencia allí donde no hay cambio ni necesidad de cambio. (Wells, 2005: 112)

Para salvar su vida al viajero no le queda más remedio que huir hacia el futuro para comprobar el fracaso final de la evolución humana: la extinción.

El viajero consigue volver al tiempo del que partió dispuesto a retomar viaje mejor pertrechado.

3.3. De la distopía de Wells a la utopía de Mendizábal

Si difícil es comprender *La máquina del tiempo* (1895) de H. G. Wells sin la teoría de la evolución de Charles Darwin, es obvio que sin Wells Carlos Mendizábal

Brunet, ingeniero y escritor zaragozano, no habría propuesto su ambiciosa continuación a la novela del británico con *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* (1909).

Ambos escritores beben de las corrientes de la época, influidas por el trabajo de Charles Darwin, para defender posturas no siempre opuestas. El determinismo, el mal entendido darwinismo social, el supuesto choque entre ciencia y religión, la distopía de uno y la utopía del otro, los estudios de Mendel, Huxley, Lamarck y demás investigadores del siglo XIX son los cimientos de las dos narraciones.

Las dos son novelas de *cf* en las que el lector se enfrenta a un mundo que no existe, pero que tal vez pudiera existir en el futuro.

Carlos Mendizábal en *Elois y Morlocks* aprovecha de la obra de Wells, *The time machine*, la fábula y el propósito ideológico y extiende el argumento para reproducir una sociedad utópica tal como le han enseñado los modelos clásicos del género.

Elois y Morlocks. Novela de lo por venir (narración del P. Zacarías M. Blondel) fue escrita por Carlos Mendizábal Brunet y publicada bajo el seudónimo de Dr. Lázaro Clendábims, en Barcelona, en 1909, por la editorial Herederos de Juan Gili.

Se trata de una novela redactada en dos tomos, que se abre con la presentación del editor, Modesto Hernández Villaescusa, un prólogo de Clendábims (Mendizábal), y una sinfonía y cierre, con epílogo y transcripción de las notas del personaje protagonista, el padre Zacarías M. Blondel, y la reproducción de su obituario.

La obra consta de 581 páginas divididas en veintiún capítulos y dos volúmenes ilustrados con dibujos de Baldomero Gili Roig (1873-1927) y Rafael Opisso, famoso dibujante de la tertulia de Les Quatre Cats, e ilustrador de cuentos infantiles y, más tarde, ayudante de Dalí.

La novela pretende ser una continuación de *The Time Machine* de H.G. Wells (1895), aunque su objetivo es la complementación y contestación a las teorías que marcan la obra del británico. Si la obra de Wells está impregnada del conflicto social de la segunda mitad del siglo XIX, la de Mendizábal supone la adaptación al catolicismo de los planteamientos sociológicos derivados del darwinismo.

En la novela de Mendizábal el protagonista es un misionero católico, Zacarías M. Blondel, hermano del “Viajero a través del Tiempo” de Wells, al que el español nomina como Bryan. Ambos emprenderán el segundo viaje a través del tiempo.

A su regreso a la época actual, Zacarías, cuenta su historia al doctor Lázaro Clendabíms que es el médico del barco que le recoge en alta mar tras la pérdida de la máquina del tiempo. Clendabíms será el encargado de dar a conocer la historia.

3.3.1. Carlos Mendizábal Brunet

Augusto Uribe (Robel, 2002) detalla de manera exhaustiva los datos biográficos de Carlos Mendizábal Brunet, militar, ingeniero y escritor español.

Mendizábal nació en Zaragoza, en 1864. Su padre Joaquín Mendizábal, originario de Azcoitia y catedrático de francés en el Instituto de Zaragoza, murió junto a cuatro de sus hermanos a causa de la viruela, sobreviviendo sólo la madre, embarazada, y el pequeño Carlos. El único vástago de los Mendizábal se convertirá en un hombre inteligente e industrial, que se gradúa en la escuela militar de Guadalajara con número uno de su promoción a los 22 años.



En 1890 sería Mendizábal quien redactase el proyecto de alumbrado público de Zaragoza. En 1891 entraba a trabajar en Altos Hornos de Vizcaya y sólo dos años después se convertía en el director de la empresa. Fue un hombre no sólo eficaz sino buen jefe y buen compañero. En 1901 perdió el puesto por defender a los trabajadores en una huelga. De regreso a Zaragoza fundó “Maquinaria y Metalurgia Aragonesa”, una de las empresas que potenció la industrialización zaragozana en las últimas décadas del XIX, y de la que fue gerente entre 1902 y 1908. En 1908, fundó el “Sindicato de Patentes Mendizábal” y en 1912, el “Sindicato del

Avión Mendizábal”, avión que se adelantaría a los Fokker-Wulf en su tecnología para solucionar la estabilidad transversal. En 1917 Mendizábal formó en Zaragoza la “Comisión de Estudios Electrosiderúrgicos” y más tarde redactó proyectos de fábricas de aceros para Santa Eulalia en Teruel (1918) y Calatayud (1921). A partir de 1926, se dedicó al cinisófoto, un invento que mejoraba la calidad de la proyección de películas y del que funcionaron con éxito prototipos en París y Berlín.

José Carlos Mainer recoge en *Letras aragonesas* que Carlos Mendizábal

Aceptó de la dictadura de Primo de Rivera algún cargo técnico, tradujo del alemán manuales científicos de amplio uso (la *Historia de la matemática* de Wieleitner y la *Geometría descriptiva* de Haussner) y, radicado desde 1925 en Andalucía, murió en Málaga en 1949 cuando todavía estudiaba un “motor paraentrópico” que fue un fruto más de aquellos arbitrarismos con los que se pretendía paliar la carencia de gasolina en España de la postguerra. (Mainer, 1989: 129)

El autor de *Elois y Morlocks. Novela de lo porvenir* recibió una sólida formación intelectual y, dado el incidente que le llevó a abandonar Altos Hornos de Vizcaya, podemos inferir que también moral. Conoció a fondo el mundo de la empresa y de los trabajadores, fue un inquieto estudioso de los adelantos científicos y tecnológicos de su tiempo y también un industrioso inventor.

Respecto a su obra literaria la novela que nos ocupa no fue la única que escribió aunque sí la que más relevancia ha alcanzado. Entre su producción narrativa Uribe señala las siguientes obras:

— *Anafrodisis* (Barcelona, 1922): Novela psicológica en la que una mujer ligera de cascos vive con un hombre excepcionalmente casto que intenta moralizarla. Aunque el hombre termina cayendo en la tentación.

— *Pygmalion y Galatea* (Barcelona, 1922): En la línea del *Frankenstein* de Mary Shelley, un científico materialista crea una copia de la mujer a la que pretende, casada, y que se niega a satisfacer sus deseos por sus convicciones religiosas. La copia creada no será más que una muñeca de carne sin alma.

— *La colisión* (Barcelona, 1925): Novela que pretende pasar por un hecho real. Un almirante inglés se suicida poniendo rumbo de colisión con otro barco en unas maniobras navales. La causa está en la muerte de su hija, casada con un príncipe y que fue asesinada por razones de estado y las intrigas de la reina madre.

Mendizábal dejó una novela inédita, *Electromoribundia*: en la que se cuenta cómo los japoneses consiguen dejar sin electricidad a Europa y Estados Unidos para dominarlos sumiendo en el caos a todos los países, y otra novela inacabada, *Ceguera*: Una explosión solar deja ciego a Occidente, catástrofe que Rusia aprovecha para invadir Europa. Los países occidentales responden con la bomba atómica. Finalmente una segunda explosión solar deja ciego a todo el planeta. Esta novela inacabada es consecuencia de la impresión que causó en Mendizábal la explosión de la primera bomba atómica. La obra fue completada por su hijo, Ignacio, y publicada en 1983 con el seudónimo Zacarías M. Blondel bajo el título *La ira del Sol*.

Carlos Mendizábal utiliza el seudónimo de Lázaro Clendabims para firmar *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* cuyo protagonista se llama Zacarías M. Blondel; tres nombres que responden a un curioso juego anagramático del autor.

No obstante, Mendizábal aclara que el seudónimo con el que firma la obra, Dr. Lázaro Clendabims, “es prudencia no descortesía”.

3.3.2. Intertextualidad y paráfrasis

Elois y Morlocks busca expresamente la relación con la obra de Wells y la intertextualidad y paráfrasis con *The time Machine* y *When the sleeper wakes*. Tanto en la concepción de la obra como en la justificación del segundo viaje no hemos encontrado ninguna contradicción con el texto original de Wells.

Realizaremos el análisis de la novela de Mendizábal siguiendo el desarrollo cronológico de la trama tal y como la plantea el autor.

Carlos Mendizábal utiliza la “máquina del tiempo” de Wells para escrutar los estadios futuros sobre los que el británico pasó de largo en *The time machine* o tan sólo esbozó en *When the sleeper wakes*. Mendizábal, en desacuerdo con la filosofía materialista y pesimista de las obras de Wells, recorre los supuestos pasos dados por la humanidad hasta llegar a la deprimente visión que ofrece el año 802.701¹⁵⁴.

El autor español recrea una serie de escenarios futuros con todo lujo de detalles que muestran cómo los supuestos avances tecnológicos y sociales conducen hacia la distopía que hizo famosa *The time machine*. Mendizábal aprovecha toda su formación profesional y su alto grado de conocimiento de las corrientes filosóficas imperantes para variar el futuro de la humanidad y arrinconar con un giro optimista y esperanzado el determinismo que emana de *The Time Machine*.

En la trama ideada por Mendizábal la prueba de la ruptura de la distopía de Wells es el nacimiento del Moreloi, la criatura con la que la humanidad recupera sus cualidades perdidas. El nuevo ser —en realidad un híbrido— es el producto del amor entre un Morlock —los deshumanizados caníbales que habitan el subsuelo— y una Eloi —las infantilizadas criaturas que viven en la superficie. Zacarías traslada consigo al Moreloi al tiempo presente para advertir a sus contemporáneos del peligro que acecha a

¹⁵⁴ Año en el que el viajero del tiempo de Wells comprueba la total decadencia de la humanidad escindida en dos especies: los elois (cuya vida transcurre al aire libre y son mantenidos secretamente por el trabajo de los morlocks) y los morlocks (que habitan bajo la superficie y se alimentan de la carne de los elois, a los que previamente han cebado).

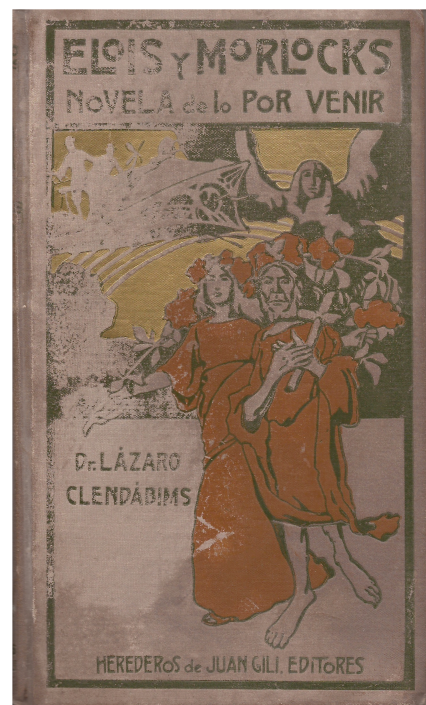
la sociedad, pero ni el Moreloi ni la máquina del tiempo en la que viajan llegarán a su destino. Un error de cálculo les hace caer en el océano y de este naufragio sólo se salvará el misionero. De esta manera, Mendizábal deja abierta la puerta al lector para dar o no credibilidad a lo que cuenta el segundo viajero a través del tiempo, Zacarías.

Es éste un recurso para dejar en suspenso la historia que también fue empleado por Wells, aunque el autor inglés permitirá al protagonista, al menos, mostrar unas florecillas como efímero testimonio de su viaje.

En el “Epílogo” de *The Time Machine*, el narrador asegura desconocer dónde puede haber ido a parar el viajero, tal vez al pasado o quizá al futuro. Carlos Mendizábal da su respuesta: ha vuelto al futuro, pero acompañado por su hermano, el misionero católico Zacarías M. Blondel.

The Time Machine refleja para Wells el “conocimiento de la filosofía de la evolución humana en aquellos tiempos (...) y el cándido pesimismo que se refleja en esta pintura del futuro humano” (Memba, 2005: 16).

La originalidad de Mendizábal, propiciada por el texto de Wells, es que la utopía realiza varios movimientos de progreso a lo largo del relato y se convierte, consecutivamente, en distopía, consecuencia de una utopía previa (la sociedad del siglo XX en adelante) para un grupo humano (los “habentes”) que es, en realidad, una grave distopía para una gran mayoría (los carentes), pasa a una distopía —la sociedad gobernada por los Morlocks— con apariencia de utopía para los Eloi, y, finalmente, plantea una utopía verdadera cuando la comunidad fundada por el padre Zacarías desbanca el cruel modo de vida que hasta ese momento regía los destinos de unos y otros.



Cubierta del Tomo I de Elois y Morlocks. Novela de lo por venir.

Como afirma Roger Bozzetto “La dystopie présente la vision d’un individu révolté contre le collectif” (2004). La afirmación puede aplicarse a la obra de Mendizábal, porque en ella un individuo, el misionero católico Zacarías pretende dar un vuelco al orden social/animal instaurado en la tierra del futuro a través de una misión

evangelizadora¹⁵⁵. En poco tiempo el misionero conseguirá su propósito borrando el *modus vivendi* al que se ha llegado después de siglos de adaptación en un puñado de años con la gracia de los sacramentos, capaz de obrar la regeneración de la naturaleza humana.

El misionero de Mendizábal devuelve la humanidad a los Morlocks gracias al amor y a los Elois por la experiencia del dolor y la fatiga del trabajo¹⁵⁶ y, en ambos casos, haciendo conscientes a los personajes de su libre albedrío. El padre Zacarías es el artífice de este renacimiento que sumerge al lector en otra de las temáticas clásicas de la *cf*, la de la pareja humana que, tras un cataclismo físico o social¹⁵⁷, inicia una nueva etapa a salvo de los errores cometidos por sus predecesores. Los “Adán y Eva” de Mendizábal son un Morlock y una Eloi, que conciben al primer híbrido de ambas especies: el Moreloi. Desde una perspectiva idealista y conservadora Mendizábal se encarga en su obra de volver a unir a los seres de la superficie y a los que viven bajo tierra en una sola comunidad. Y su personaje, el padre Zacarías, apela al testimonio de un actor principal¹⁵⁸ para prevenir a sus contemporáneos. El moreloi debía haber actuado como puente entre una sociedad y otra, pero el personaje muere en el naufragio del kronódromos, la máquina de Wells a la que dio nombre Mendizábal para viajar a través del tiempo.

a. Movimiento Social Católico

En el Tomo I de *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* bajo el epígrafe *A modo de presentación I*, Modesto Hernández Villaescusa, editor, prologuista, traductor y uno de los líderes del Movimiento Social Católico del momento, fecha y firma el prólogo a la obra de Mendizábal en Barcelona el 5 de abril de 1909.

Veinte años antes, el 15 de mayo de 1891 el Papa León XIII rubricaba la encíclica *Rerum Novarum* sobre la situación de los obreros. El pontífice denunciaba la

¹⁵⁵ “Al rico le habían garantizado su riqueza su bienestar, al trabajador su vida y su trabajo (...) Y esto había sido seguido de un gran calma (...) Una ley natural que olvidamos es que la versatilidad intelectual es la compensación por el cambio, el peligro y la inquietud (...) No hay inteligencia allí donde no hay cambio ni necesidad de cambio” (*The time machine, project Gutenberg*, 112)

¹⁵⁶ Mendizábal emplea el término Elois para designar en plural a los Eloi cosa que Wells no hace en ningún pasaje de su obra.

¹⁵⁷ Reemprenden la aventura humana de la regeneración de la especie. Por citar ejemplos recientes, así sucede en *El planeta de los simios* en la versión cinematográfica de Franklin J. Schaffner (1969), *La fuga de Logan* de William F. Nolan y George Clayton (1967), *Mecanoscrito del segundo origen* de Manuel de Pedrolo (1974).

¹⁵⁸ El Moreloi sería la prueba que utilizaría Zacarías para explicar a los hombres y mujeres del final de siglo XIX el triste futuro de la humanidad y los instrumentos para evitar llegar a ese punto.

concentración del poder económico en muy pocas manos y la miseria en que vivían muchos de los trabajadores como producto del sistema capitalista imperante.

Como consecuencia de la maduración de la conciencia social nació el Movimiento Social Católico que clamó contra la situación inhumana en la que trabajaban y vivían los obreros; ya fueran hombres, mujeres o niños. Este movimiento se originó como reacción frente al avance del socialismo, por un lado, y a los excesos del capitalismo liberal, por otro.

Villaescusa desentierra la semilla que da pie a la novela de Mendizábal al hacer referencia “al dios materia y a sus adoradores contemporáneos, cortados por el mismo patrón que los antiguos, salvo el imponente aparato científico, mal interpretado y peor aplicado, con el que reducen a tantísimos incautos”. Y esta es, precisamente, una de las claves del entendimiento de esta obra que, como tantos otros ejemplos posteriores del género¹⁵⁹ denuncia la decadencia de la espiritualidad corriendo en paralelo al progreso científico imbricada en la fragilidad de la civilización.

El prologuista califica de falsificador a Haeckel¹⁶⁰ por su “*arquigonia autagónica*” para explicar el origen de la vida. También arremete contra Huxley¹⁶¹ por su “*bathibio* inventado”, y se posiciona contra las “combinaciones cuaternarias” de Berthelot¹⁶², contra los “*superhomos* de las turbas” que “devoran, sin acertar a digerirlas, las obras de Buchner, Darwin, Spencer, Haeckel, etc., etc.”. Villaescusa considera

¹⁵⁹ Entre la extensa producción de distopías destacamos *El talón de hierro* (1908) y *La peste Escarlata* (1912), de Jack London. En la primera, London recrea una sociedad futura donde el capitalismo se lleva al extremo y fragua en la concentración del poder económico en monopolios y la explotación del obrero. *La peste Escarlata* es una distopía postapocalíptica fechada en 2072 que refleja la vuelta al primitivismo de la humanidad. En *Nosotros* (1924) Evgeny Zamiatin imagina un estado todopoderoso que controla la vida pública y privada de los ciudadanos hasta el extremo que los edificios son de cristal; el objetivo es anular la individualidad. Siguiendo la estela de Zamiatin Aldous Huxley escribió en 1932 *Un mundo feliz*, George Orwell *Rebelión en la granja* (1945) y *1984* (1948) y Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1953). En España, en 1897, Nilo María Fabra escribió un relato corto titulado *Teitán el Soberbio* en el que plantea un estado dictatorial controlado por la voluntad de Teitán gracias a un ingenio mecánico que le permite conocer las ideas íntimas de sus súbditos.

¹⁶⁰ Defendió el origen común de humanos y simios y dio forma a la teoría del eslabón perdido e inició la búsqueda de la especie intermedia a la que denominó *Pithecanthropus*. También propugnaba que las razas primitivas necesitaban de la supervisión de otras más maduras. A esta nueva corriente filosófica la llamó monismo. Muchas de sus obras sirvieron para justificar de manera supuestamente científica el racismo, el nacionalismo y el socialdarwinismo (Diccionario Enciclopédico Salvat Universal).

¹⁶¹ Suyos son tanto el término agnóstico aplicado a la religión así como la famosa imagen en la que se compara el esqueleto de los simios con el de los humanos (Diccionario Enciclopédico Salvat Universal).

¹⁶² Marcellin Berthelot, 1827-1907. El químico francés también realizó incursiones en el mundo de la filosofía. Consideraba que la palabra verdad no se puede usar fuera de la ciencia sin abusar del lenguaje y que la ciencia es la verdadera escuela moral (Diccionario Enciclopédico Salvat Universal).

(...) hemos retrogradado a las apoteosis paganas; el despotismo ha vuelto a empuñar el látigo de la tiranía, y unos cuantos paniaguados de la fortuna intentan uncir el ominoso yugo de la esclavitud al resto del género humano; la familia ha sido envilecida y desorganizada por el divorcio, y el amor libre se ofrece como ideal del género humano en su función reproductiva; la riqueza cifra su éxito definitivo en la explotación y en la usura, que asegurarán a unos pocos el monopolio del placer, y el egoísmo se erige en norma absoluta de todas las relaciones sociales. (Clendabims, 1909: VII)

Y afirma que la novela materialista “no contenta con explotar lo conocido se lanza con Wells a la región de lo futuro” describiendo los avances de la sociedad y la diferenciación de la humanidad en dos ramas antagónicas: los Elois que viven en la inopia surten de carne exquisita –su carne— a los Morlocks que sin que los primeros lo sepan les proveen de todas sus necesidades para hacerles más sabrosos y nutritivos.

Por las referencias que Villaescusa hace, a la *Dulce y sabrosa* de Octavio Picón, por las comparaciones con *Pequeñeces* (del Padre Coloma) da la impresión de identificar ese tipo de novela científica, materialista, con la herencia del antiguo naturalismo. Más adelante, en el prólogo de la novela el propio Mendizábal se excusará por el fuerte realismo de alguno de sus pasajes, necesario para provocar el efecto en sus lectores. Ese realismo grueso era el practicado por los naturalistas franceses, y las argumentaciones de Villaescusa parecen asimilar la escritura de Mendizábal, por tanto, al naturalismo, pero de cuño espiritual.

La empresa de Mendizábal, destaca Villaescusa, ha sido cristianizar a Elois y Morlocks para devolver a ambos su dignidad perdida. Y es que Mendizábal no acepta ni siquiera en hipótesis las conclusiones de Wells y recorre el camino no recorrido por éste, centrándose en varios estadios temporales para explicar el deprimente panorama final pintado por Wells.

Como crítica a la obra de Mendizábal, Villaescusa apunta a una de las licencias más utilizada en la *cf*, el atropello de las “inflexibles leyes del lenguaje”. En obras posteriores o se ha recurrido a elementos técnicos (transductores de todo tipo, tamaño y forma), telepáticos o, simplemente, como Mendizábal, se ha tendido un largo e increíble puente que permite al viajero en el tiempo entenderse a la perfección en un cortísimo espacio de tiempo con los moradores del futuro. No obstante, Wells asienta los pilares de este viaducto en *The Time Machine* en la que como ya hemos visto se afirma que la lengua de los Eloi es muy simple, compuesta casi exclusivamente de sustantivos concretos y verbos y frases de dos palabras.

Esta simplificación del lenguaje es otro de los argumentos que ayudan al lector a comprender que se trata de una sociedad infantilizada, sin ningún tipo de inquietud intelectual y más cerca casi de lo animal, idílico, eso sí, que de lo humano. Por otra parte otro, este es otro de los elementos característicos en la configuración de las utopías. Basta sólo recordar a Swift y a los pobladores de Laputa¹⁶³.

De la degradación de la humanidad Wells culpa al hombre, Mendizábal, a la sociedad.

b. "Haves" y "Have not", la herencia del “durmiente”

Villaescusa asegura que la obra no satisfará ni a la extrema derecha, ni a los fanáticos de la izquierda. El autor, subraya el prologuista, al que califica como “primate de la ciencia”, no ha hallado en el catolicismo nada que le haya impedido investigar la verdad en cualquiera de sus manifestaciones. Mendizábal —continúa Villaescusa— ha encontrado “la armonía de la ciencia y la fe”.

En ese mismo prólogo acusa a Wells de determinista y hace un somero repaso de los libros del británico para destacar y redundar en “la pesadumbre inmensa de su pesimismo”. Además, afirma, Wells traslada al lector a un punto del futuro lejano basándose en el presente y en el pasado inmediato. En *The Time Machine* separa los destinos de la humanidad entre los “*Haves*” (los “habentes”) y los “*Have not*” (los carentes), tanto que los convierte en razas distintas. Los Elois, descienden de los primeros, los Morlocks, de los segundos.

El Catedrático de Sociología de la Universidad de Málaga, Juan del Pino Artacho (Campo, 1988: 268) asegura que desde el punto de vista del darwinismo “las clases sociales son grupos que están obligados a disputar su existencia (...) en la medida en que este fenómeno se considera conforme a naturaleza, es por lo tanto inevitable e indestructible”. Algo así explica Wells en *When the sleeper wakes* (*Cuando el durmiente despierta*) cuando uno de sus personajes afirma: “La vida siempre ha sido igual. Aristocracia, el predominio de los mejores, el sufrimiento y la extinción de los inútiles para la mejoría del sistema” (Wells, 1964: 825) y concluye aseverando que “Mientras haya borregos, la naturaleza seguirá creando bestias de presa”. (*ibid*: 827)

¹⁶³ La transformación y utilización del lenguaje es otra característica común en las distopías. Los habitantes de Laputa son incapaces de conversar hasta el extremo de que existen los “golpeadores” que son los encargados de “golpear” para avisar a los que tratan de mantener un diálogo cuando deben hablar y cuando deben escuchar.

En *The time machine* devoradores y devorados terminarán desapareciendo al final del viaje de Wells, dejando el planeta, ya frío, vacío. “Esta aterradora consecuencia es absolutamente exacta según la lógica materialista” (Clendabims, 1909: 11) y, por ende, para Darwin que imagina el fracaso final de la evolución: la extinción.

Enmarcado en la lógica “wellsiana”, el nacimiento de los carentes, los Morlocks, ya se habría iniciado en los años que escribió *The time machine* con, por ejemplo, los mineros, los trabajadores de las calderas de vapor, de los ferrocarriles metropolitanos, de las cámaras subterráneas de máquinas que proveen de fuerza y de calor y de alumbrado a los rascacielos americanos... Estos carentes neonatos terminarán por no salir a la superficie, por lo que sus ojos y su piel perderán los pigmentos; por causa del calor, prescindirán de la ropa; seguirán siendo carnívoros¹⁶⁴ porque así lo requieren sus duros trabajos y ocultarán un atávico deseo de venganza.

La transformación de los Eloi, de los “habentes” será más moral que física, pues no cambiarán de medio y será producto del determinismo económico. Vivirán sin trabajar y sin luchar; al mismo tiempo se habrá exterminado a los animales dañinos por lo que poco a poco acabarán convirtiéndose al vegetarianismo, y habitarán un pseudoparaíso. Pero su vida en el continuo nirvana les hará perder toda idea religiosa. Además, los dos sexos se irán igualando físicamente. Por si fuera poco, no sabrán de la enfermedad, la muerte ni la vejez, gracias al refinado trabajo de los Morlocks, pues a menos animales en la superficie no les quedará más remedio que empezar a apreciar el sabor de la carne humana y librar, por ello, a los Elois de todo lo que pueda ir en detrimento de la calidad de su carne. Lo que hacen los Morlocks es cuidar de su ganado al que depredan de noche valiéndose de un ligero gas narcótico.

Mendizábal ha radiografiado la obra de Wells y ha encontrado las grietas oportunas para cimentar su continuación. Como apunta José Carlos Mainer en *Letras aragonesas*

Para efectuar el acoplamiento de su relato y el de Wells, nuestro autor ha usado de dos significativos huecos de la narración matriz: la anonimidad de su protagonista —siempre llamado “el Viajero del Tiempo”— y la muda presencia de un testigo, cuyo nombre y personalidad también ocultó el británico, entre los personajes que escuchan con incredulidad el cuento del explorador del futuro. (Mainer, 1989: 136)

¹⁶⁴ El determinismo ambiental defiende que el medio físico determina a las sociedades humanas como colectivo y al hombre como individuo.

Para justificar la continuación de la novela de Wells, Mendizábal subraya aspectos que el autor británico no tuvo en cuenta

(...) en el viaje de regreso podía ocurrir cualquier incidente que obligase al viajero a detenerse sin llegar, en su retroceso, al momento a que había prometido acudir y que, en este caso, cuando se volviera a saber de él, sería al llegar la marcha ordinaria del tiempo al instante en que se hubiere detenido, o por mejor decir, al que en su marcha krónica se hubiera hecho isócrona con la marcha ordinaria del tiempo. (Clendabíms, 1909: 36)

Mendizábal califica de temerario a Wells cuando éste se atreve a afirmar que el Viajero no volverá. No obstante, ofrece un indicio de lo que el lector encontrará en la novela al referirse a la “lápida funeraria de su sepulcro”. Por el contrario, Mendizábal sí puede asegurar que el Viajero de Wells no volvió de su segundo viaje porque es lo que él se dispone a relatar.

El protagonista de *Elois y Morolocks. Novela de lo porvenir* se presenta como el hermano del viajero, el que se ha sacrificado por la ciencia y cuyo sacrificio él conseguirá hacer más fructífero y elevado. Llega con una serie de enseñanzas que “han de asombrar a la humanidad, la cual, si las desoyera, demostraría que su decantada razón le sirve tan sólo para conocer el bien y obrar el mal” (Clendabíms, 1909: 37).

El protagonista pide disculpas por narrar “como gramaticalmente pretérito hechos que ocurrirán dentro de millones de siglos” y lo hace “para evitar el uso constante del enojoso yo, como si refiriese hechos extraños para mí” (*ibid*).

Los protagonistas de la narración son Bryán Blondel, el Viajero a través del Tiempo de *The Time Machine*, y Zacarías M. Blondel, el viajero a través del tiempo de Mendizábal, misionero católico que responde al “Hombre Silencioso” (Wells, 2005: 27) en la escena de la narración del primer viaje de Wells. Se trata de ese hombre tímido, con barba que no dice ni una sola palabra y que espera el regreso del Viajero del Tiempo. Un personaje enigmático, del que Mendizábal saca mucho partido.

La intención del autor español queda clara desde el inicio de la obra: contraponer las ideas científicas de Bryán (el supuesto protagonista de *The time machine*) y las religiosas de Zacarías para tratar de acercar posturas. Dicho de otra manera, Mendizábal presenta una interesante batalla dialéctica: determinismo *versus* libre albedrío y materialismo *versus* espiritualidad.

El primer volumen de la obra está caracterizado por la contraposición de ideas de Zacarías que cree en el perfeccionamiento moral y el de Bryán que piensa que será el perfeccionamiento tecnológico el que absorberá la vida moral que será innecesaria cuando el mundo sea materialmente perfecto. Estas son, en definitiva, las dos posturas que Mendizábal hace que sus personajes lleven al extremo en la primera parte de la obra y que precede a la llegada del *kronódromos* al año 802.701.

3.3.3. El segundo viaje

Antes de emprender el análisis del segundo viaje de la máquina del tiempo de Wells según Mendizábal (y nombrada como *kronódromos* por el autor español) es necesario hacer una sinopsis de *When the sleeper wakes* o *Cuando el durmiente despierta*.

Cuando el durmiente despierta es una obra tan mencionada como desconocida en nuestro país. Mencionada porque se toma como referente de otro de los viajes a través del tiempo de un personaje de Wells y desconocida porque no se tradujo hasta la década de los 50 en *H. G. Wells. Obras Completas*¹⁶⁵ de Plaza & Janés.

Sea como fuere, *Cuando el durmiente despierta* es una obra menor de Wells y su interés radica en ser la primera ficción política explícita del británico. Wells plantea una sociedad futura cuya caracterización también es utilizada por Carlos Mendizábal en su obra.

La novela consta de 276 páginas y 24 capítulos. Como otras obras de Wells fue serializada, entre 1898 y 1899 en *The Graphic*, para ser publicada en una versión más corta, ya como novela, en 1899. En 1908, apareció la nueva versión aligerada de contenidos que, por el momento, es la única traducida al español.

El protagonista de la obra es Graham, un británico que ha experimentado con drogas para mantenerse despierto y terminar un trabajo muy importante. Después de estar seis días sin dormir no consigue conciliar el sueño y cae en un estado de rigidez cataléptica. Poco a poco, se relaja y pueden cerrarle los ojos y trasladarle a un hospital donde los intentos por resucitarle resultan infructuosos. El médico que lo trata asegura

Es una ausencia completa (...) No está muerto y, sin embargo, no está vivo. Es como un asiento vacío que tuviera el cartel de “reservado”. No siente, no digiere, no le late el

¹⁶⁵ Para nuestro trabajo hemos utilizado la reedición de 1962. No obstante, se supone que ésta es una versión retocada y “dulcificada” por el propio Wells. Aunque el texto original se reeditó en 1994 en inglés no hemos tenido acceso a la obra.

corazón (...) En cierto sentido está más muerto que la muerte, porque los médicos me han dicho que hasta el pelo le ha dejado de crecer. Cuando uno muere, el pelo sigue creciendo... (Wells, 1962: 641)

Wells podía haber reutilizado su máquina del tiempo para este nuevo viaje, pero elige un recurso tan antiguo como el “sueño” que ya aparece en la primera de las referencias sobre el viaje a través del tiempo que hemos recogido en esta tesis, el de *La leyenda de los siete durmientes de Éfeso*.

Durante su “ausencia” sus inversiones se multiplican y crecen gracias a compañías y *holdings* que engordan aún más sus cuentas hasta que llega a poseer cerca de la mitad de la riqueza del planeta. 203 años después el durmiente despierta. Graham está perdido, desubicado, desconoce cuánto tiempo ha dormido y las primeras personas con las que se encuentra —se entiende con ellos aunque tienen un acento extraño— le confirman que está en Londres y que Inglaterra sigue existiendo.

Durante su extraña catalepsia se ha convertido en un símbolo de carácter místico/religioso y las masas repiten y se alimentan de una leyenda, de una esperanza: “Cuando el durmiente despierte...”; imaginan que cuando lo haga su situación mejorará. Los intereses económicos de Graham el durmiente han sido administrados por el Consejo Blanco, el resultado de la fusión de miles de consejos de administración a lo largo del tiempo. Ostrog es un disidente y revanchista consejero que intenta utilizar a Graham para hacerse con el poder situando al durmiente como gobernante/mesías de paja...

En la sociedad futura las diferencias entre los ricos y el resto se han radicalizado. Los primeros disfrutan de los avances tecnológicos que manejan y alimentan los segundos. Mientras los “habentes” gozan del poder y de las Ciudades del Placer, las grandes masas de trabajadores viven esclavizados.

En medio de una revuelta Graham se encuentra con un anciano que le pone al corriente de lo que ha provocado la actual situación. Se trata de un hombre que solía leer libros impresos que ya no existen y que le permitieron conocer la verdadera historia del durmiente. Durante su “sueño” un primo invirtió su dinero en carreteras e hizo tal fortuna que compró todos los derechos de patentes y a su muerte los legó al durmiente. Poco tiempo después un multimillonario norteamericano también nombró heredero al durmiente. Para administrar la fortuna se formó un consejo de albaceas:

Manejaron el dinero con inteligencia. Hicieron el juego de la política con dinero y siguieron aumentando el capital valiéndose de toda clase de medios (...) El Consejo se hacía más poderoso con cada acción, cada hipoteca, cada empresa, cada partido político y cada periódico que compraba. (*ibid*: 733)

Un ejemplo llevado al límite de capitalismo desaforado, pero que, de alguna manera, recuerda el poder que están mostrando los mercados frente a los estados soberanos en la actualidad. Y es que, como asegura José Carlos Mainer, Wells logra que *La máquina del tiempo* o *Cuando el durmiente despierta* “inspiren el horror a un mundo de relaciones capitalistas que avanza hacia divisiones radicales de la especie humana”. (Mainer, 1982: 127).

El durmiente descubre un montón de avances tecnológicos que, como veremos, son utilizados por Mendizábal para forjar los primeros estadios del futuro que describe en *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*.

Estos estadios del viaje hacia el futuro cuyos avances Mendizábal decide analizar, en la novela de Wells desembocan en la deshumanizada sociedad de los siglos XXI, XXIV, XXXIII y, por fin, del año 802.701, fecha en la que el británico presenta la trama central de *The Time Machine*. También en esta fecha Mendizábal da comienzo al segundo tomo de su novela, el dedicado a la evangelización de Elois y Morlocks, que arranca con la despedida de Bryán de sus huéspedes y oyentes de la narración del viaje al futuro. En el “cuarto de fumar” le espera Zacarías.

Mendizábal continúa con sus ardides para hacer creíble la continuación de la novela. En este caso pondera “el temple de sus caracteres” ya que Bryán al volver de su viaje en el tiempo no manifiesta una especial emoción al encontrar a su hermano, al que no veía hacía ocho años, entre los oyentes que aguardaban su regreso.

Mendizábal presenta a Zacarías como un joven que, contra la voluntad de sus padres, se ordenó sacerdote a los 22 años y marchó a evangelizar a las tribus más rebeldes y embrutecidas de la Polinesia. Ahora vuelve para disfrutar de seis meses de descanso en Inglaterra.

Llega de improviso y se suma a la reunión organizada por su hermano.

La conversación entre ellos comienza con una pregunta que justifica actitudes y aptitudes

¿Qué valen ocho años de viaje ante 7.000 siglos, y cuantos salvajes haya yo encontrado, ante esos horribles Morlocks que pretendían hacerte víctima de sus asechanzas?. (Clendabíms, 1909: 40)

Bryán es el encargado de terminar de justificar la obra de Mendizábal con su reflexión de que en lugar de lanzarse al más remoto porvenir tal vez debería haber fraccionado su carrera para enterarse de cuáles iban siendo los cambios y transformaciones que sufría la humanidad antes de llegar al punto final del viaje, a fin de contrastar posible peligros y proveerse de lo necesario para coronar con éxito la empresa. Zacarías opina que Bryán, confiando en el perfeccionamiento de la especie humana, descuidó toda precaución imaginando que llegaría a un tiempo donde primaria la paz y el refinamiento. Lo que no ocurrió en realidad.

Bryán está preparando el segundo viaje —ya anunciado en la novela de Wells— y Zacarías no duda ni un instante en marchar con él en el *kronódromos*. Bryán acepta, aportando uno de los argumentos más frágiles de la obra: así el viaje será más agradable y juntos podrán defenderse mejor.

Tal vez por su preparación profesional Carlos Mendizábal va más lejos que Wells en sus especulaciones y elucubraciones tecnológicas. Describe el *kronódromos*, la máquina para viajar a través del tiempo, siguiendo, obviamente, las directrices que da Wells en su obra. Se trata de un aparato con un cuadro de control con tres contadores graduados en día, millares y millones de días. Cada división de este último representaba unos 2.700 años y cada disco llevaba 1.000 divisiones.

Bryán enseña su manejo a Zacarías y ambos idean —en un acercamiento a las paradojas temporales que tan populares se harán en la *cf* posterior¹⁶⁶— el modo de garantizar la integridad del *kronódromos* cuando se ausenten de la máquina en las paradas; en este pormenor Mendizábal va más lejos que Wells y sigue jugando con la especulación científica: la máquina que puede viajar en el tiempo será protegida por el propio tiempo ¿Cómo? Lanzándola al futuro y calculando el momento en que la utilizarán de nuevo para hacerla aparecer en ese instante. Para tal fin disponen de un temporizador —en esa época, una especie de despertador— que frenará la máquina en el momento deseado.

¹⁶⁶ Las paradojas temporales, como ya hemos visto son una de las temáticas más apasionantes de la *cf* actual. Mendizábal, aunque en menor medida que Enrique Gaspar, vislumbra las posibilidades de “jugar” con el tiempo.

Los hermanos Blondel se pertrechan para el viaje con botiquín, linternas, cámaras fotográficas... Y estipulan saltos en el tiempo de cien en cien años, para ir aumentando este intervalo si comprueban que los avances producidos en este periodo no han sido demasiado significativos.

Pero nada más iniciar el nuevo viaje se estropea el contador de días.

Para describir las sensaciones que produce el viaje, Mendizábal se ciñe de nuevo a la descripción que ya hiciera el británico en su obra.

(...) sufría las sensaciones tan magistralmente descritas por Wells como si las hubiese experimentado. Llegó bruscamente la noche siguiente al día de su partida y más bruscamente aún el día siguiente, y una noche y un día más, con un parpadeo deslumbrador, cuya rapidez aumentaba sin cesar, hasta formar una serie de relámpagos mil veces más vivos que los de una tormenta, separados por otros relámpagos de oscuridad completa. (Clendabíms, 1909: 58-59)

Wells en *The time machine* lo describe de modo similar.

La noche llegó como se apaga una lámpara, y en otro momento vino la mañana. El laboratorio se tornó desvaído y brumoso, y luego cada vez más desvaído. Llegó la noche de mañana, después el día de nuevo, otra vez la noche; luego, volvió el día, y así sucesivamente más y más de prisa. Un murmullo vertiginoso llenaba mis oídos, y una extraña, silenciosa confusión descendía sobre mi mente (Wells, 2005: 32).

a. Estaciones de tránsito. Primera parada: Siglo XXI

Bryán y Zacarías, en el kronódromos, hacen su primera parada en los comienzos del siglo XXI.

El kronódromos llega a la edad señalada con un gran estrépito producto del aumento de volumen de lo contenido en la estancia¹⁶⁷. La máquina aparece en el mismo lugar del que partió, pero con ciertas modificaciones (ya que es la máquina la que se desplaza en el tiempo, no en el espacio). El suelo, por ejemplo, estará más bajo que en el escenario del pasado. En este punto también el autor vuelve a aplicar la lógica; de no tomar estas precauciones podrían aparecer atrapados en una edificación, una montaña, sumergidos en el océano, etcétera. El Viajero en la obra de Wells manifiesta:

¹⁶⁷ Al aparecer el kronodromos, y más en este caso, que se trata de una habitación cerrada, el desalojo del volumen que ocupa sería similar al estallido de una bomba.

El riesgo especial estaba en la posibilidad de encontrarme alguna sustancia en el espacio que yo o la máquina ocupábamos. Mientras viajaba a una gran velocidad a través del tiempo, esto importaba poco: el peligro estaba, por decirlo así, atenuado, ¡deslizándome como un vapor a través de los intersticios de las sustancias intermedias! Pero llegar a detenerme entrañaba el aplastamiento de mi mismo, molécula por molécula, contra lo que se hallase en mi ruta. (Wells, 2005: 34)

En el futuro les recibe un viejecillo flaco y calvo, vestido con una túnica ceñida al talle con una faja corta. El individuo —deudor directo de Filby, el personaje wellsiano— que se presenta como Elihu Owen¹⁶⁸, y se autodefine como psiquista parece estar esperando a Bryán. Ambos no se dan la mano¹⁶⁹ porque en el futuro el *shakehands* ha sido abolido por antihigiénico. Owen les explica el por qué de su espera:

Vuestra desaparición, cien años hace, publicada por un autor que tuvo innumerables millones de lectores¹⁷⁰, produjo una expectación inmensa. Se suponía que regresaríais al punto de partida y vuestros amigos constituyeron una guardia en vuestra casa para ser testigos de vuestro regreso. (Clendabims, 1909: 64)

Pero la espera fue infructuosa y los habitantes del futuro creyeron que una avería había impedido al viajero regresar. Tras darle por desaparecido —les explica Owen— los herederos ordenaron que la finca fuera cerrada.

A partir de ese instante, Mendizábal comienza, a través del personaje de Owen, a describir este primer escenario futuro.

Owen pertenece a la Junta de Curadores del Durmiente¹⁷¹ y comenzó los estudios de psiquismo de la mano de su padre médico. En este campo se ha producido una auténtica revolución pues se descubre que nada hay más eficaz que la asepsia, que permite “no tener que curar el organismo físico” así como las operaciones psíquicas con las que se cura el espíritu “se puede llegar al estado de salud perfecta” (*ibid*: 66) en poco tiempo.

¹⁶⁸ Elihu es un nombre de origen hebreo que se suele traducir como “mi Dios” y paradójicamente Owen es la forma galesa del término irlandés Eoghan que significa joven guerrero. Elihu Owen, a pesar de su edad, vendría a ser el joven guerrero que durante tanto tiempo ha esperado a su dios, en este caso al viajero del tiempo. Esta idea conecta directamente con la que el mismo Wells empleará años más tarde en *When the sleeper awake*.

¹⁶⁹ Otro detalle ya clásico de la *cf* posterior. Uno de los casos más extremo lo presenta Asimov en *La Fundación* donde en uno de los planetas habitados por el hombre el contacto personal se ha perdido por completo para evitar la transmisión de enfermedades.

¹⁷⁰ La metaficción está presente en la obra de Mendizábal, en más de una ocasión los personajes de la novela aseguran haber conocido a los protagonistas de *The time machine*.

¹⁷¹ Mendizábal en este caso parece que parodia *When the sleeper wakes*.

Owen confiesa que se ha aislado del mundo para practicar la telepsiquia y... esperar al viajero. Imaginaba que para la primera parada del nuevo viaje buscaría Bryán una fecha redonda, un siglo. Y ha acertado.

Bryán le pregunta por la “cuestión social” y Owen le recuerda que ya en el siglo XX existía “entre el capital y el trabajo un equilibrio peligroso”. El equilibrio ha desaparecido en beneficio del capital como había vaticinado el marxismo de finales del XIX. Para luchar contra la organización obrera, el capital se une en el Trust y en el Sindicato que terminan por fundirse en los Sindicatos Generales que en cada nación se cuentan en dos, en tres, como mucho, para controlar a millones de obreros. A esto se suma la desaparición de las nacionalidades a mediados de siglo, aunque se mantienen las naciones como tales con sus Reyes, Presidentes, Sultanes, sus Gobiernos y Parlamentos, pero ni reinan, ni gobiernan, ni legislan. Son “simples maniqués” pagados por los Sindicatos Generales que se dividen en Alimentación, Vestido, Comunicaciones y Energía, pues el de construcciones se disolvió una vez toda la humanidad pasó a vivir en una de las 62 ciudades –de entre 30 y 35 millones de habitantes cada una— con una población estable de 2.000.000 millones de personas¹⁷².

Los sindicatos no tiene motivos para luchar, la relación entre ellos es buena y sus miembros no son muy numerosos pues se calcula un explotador por cada 120.000 explotados, es decir, unas 15.700 personas se reparten la riqueza del globo y 20 o 25 individuos controlan toda esa riqueza.

En 70 años nadie ha muerto de hambre y el Ejército de Salvación fue la base de la organización que acabó con el pauperismo. El ser más inútil y abandonado encuentra pan y vestido, por tanto, nadie puede reclamar el derecho a comer y beber.

El ideal socialista y anarquista del proletariado se ha realizado: todo el mundo tiene trabajo asegurado y cubiertas sus necesidades. Eso sí, el que viste el uniforme azul claro de las clases obreras ya “no tiene esperanza de redención”. De nuevo sale a relucir el determinismo. Lo que acontece de una forma no podría haber sucedido de otra manera.

Los adelantos científicos han creado máquinas que atrofian la inteligencia y músculos del obrero que viene a ser una parte más de la máquina. La tecnología y los recursos disponibles condicionan el resto de los desarrollos sociales. Además, trabajan

¹⁷² Tomás Moro en “Utopía” en la descripción de la isla, cifra en 54 las ciudades, con una misma lengua y estructuras análogas, con una población controlada y similar en cada una de ellas.

en el subsuelo, ellos y ellas –igualdad total— y muchos nacen, viven y mueren sin haber visto el sol.

No existe el hogar, no existe el ahorro, carecen de otra instrucción que no sea la necesaria para el desarrollo exclusivo de su trabajo. También, desde hace ya 60 años no ha habido una huelga, pues el Sindicato de Alimentación en 24 horas puede causar un hambre universal. No hay armas para los obreros ni posibilidad de fabricarlas pues el Sindicato de Energía impediría esa fuerza motriz.

Como en *When the sleeper wakes* existe la policía negra¹⁷³, pero Mendizábal aporta más detalles que Wells sobre su origen: Los Sindicatos han propiciado que las tribus negras de África continuasen su vida al aire libre, sin una gota de alcohol, pero con una alimentación que potencia su robustez y se dedican en exclusiva a aprender el manejo de las armas. Son físicamente tan “superiores al populacho” que uno sólo es capaz de hacer frente a millares.

Owen recuerda y les ilustra con la última huelga general que tuvo lugar en una Constantinopla con 11 millones de habitantes. La sofocaron 15.000 negros y el Sindicato de Transportes tuvo problemas para sacar de la ciudad a los cientos de miles de cadáveres antes de que se descompusiesen.

Bryán pregunta si ha desaparecido la idea religiosa. Owen responde que la clase media¹⁷⁴ desapareció y con ella su religiosidad infantil y sincera. Para los positivistas el estado teológico correspondería a la infancia de la humanidad. Afirmo que en el orden moral se ha avanzado mucho más que en el material, asegurando que se ha llegado a una “organización social calculada para dar a cada uno el máximo de bienestar pues todos los campos del placer están abiertos a todos” (*ibid*: 79).

Zacarías resume lo que está oyendo de la siguiente manera:

Ha desaparecido la caridad, pues, pasando por la filantropía, habéis llegado a la simple justificación de derechos; habéis suprimido la moral; luego ha desaparecido por completo la religión. (*ibid*: 80)

¹⁷³ Philip K. Dick en *Simulacra* (1964) también recrea un cuerpo de policía del que se hacen cargo los negros por ser más duros y preparados físicamente. Aquí de nuevo, aparece el determinismo en forma de condicionante genético.

¹⁷⁴ Del Pino recuerda la división entre los hombres poseedores y los no poseedores propugnada a raíz del darwinismo social (Campo, 2005: 271).

Owen le replica que las clases elevadas buscan los vestigios poéticos de las antiguas religiones en las Ciudades del Placer.

Como hemos apuntado Mendizábal toma prestadas varias ideas de *When the sleeper wakes* de Wells para pintar el futuro de la humanidad. A saber:

- Londres tiene una población de 33 millones de habitantes y “Además de Londres, no había más que cuatro ciudades en Inglaterra: Edimburgo, Portsmouth, Manchester y Shrewsbury” (Wells, 1962: 765).
- En el siglo XXI de Wells los partidos se venden al mejor postor y la preocupación de los ricos es mantener intactas sus propiedades.

El azote de las divisas y las guerras de tarifas hicieron más daño durante el siglo XX (porque la desdicha consiste en una vida triste y árida más que en una muerte rápida) que la guerra, las pestes y el hambre habían hecho en las horas más negras de los siglos anteriores. (*ibid*: 771)

- Asimismo, surge el Consejo de genios cuyos objetivos son la riqueza y la influencia política que se ayudan mutuamente. El Consejo compra los sindicatos y permite la existencia de un rey decorativo, alcoholizado e idiota que trabaja en un cabaret de segunda categoría.
- La sociedad está controlada por el Trust de Educación Pública, el Trust de Alimentación, la Compañía Laboral, etcétera.
- Existe una Policía Negra.

En *When the sleeper wakes* y a pesar de la idea generalizada del racionalismo de Wells, Graham, el protagonista, concluye que lo que ve es producto de la decadencia moral y llega aún más lejos al precisar que se ha producido

Porque los hombres habían perdido su fe en Dios, habían conservado la fe en la propiedad y la riqueza gobernaba un mundo banal. (*ibid*: 769)

En cambio, de la profunda religiosidad de Mendizábal no cabe duda, pero no se contrapone a su gran preparación científica. Como ya hemos citado, Villaescusa, el prologuista de la novela con cierta ironía lo califica de "primate de la ciencia". Y así es. En ningún momento pone en entredicho las teorías de Darwin y otros biólogos

partidarios de la evolución sino que se posiciona partidario de esa línea, pero, como diría Juan Luis Arsuaga, bajo la figura auspiciadora de "el Gran Criador". No niega la evolución, y como veremos en la novela se postula más cercano a los Morlocks, a los carentes, a los trabajadores explotados que devienen en esa variedad o subespecie monstruosa, que de los "habentes" o, si queremos, capitalistas, los Elois, que por su propia desidia han degenerado en auténtico ganado sin capacidad intelectual, espiritual ni moral.

Como recuerda Juan Luis Arsuaga en *El reloj de Mr. Darwin* "todas las Iglesias se opusieron, porque creían en la Creación y no podían admitir que el hombre viniera del mono" (Arsuaga, 2009: 18). Si esto fue así, nosotros afirmamos con idéntica rotundidad que no todos las personas religiosas con suficiente preparación científica se opusieron a las teorías evolutivas.

Augusto Uribe también ofrece su perspectiva sobre este tema:

No todo los católicos dejaron de seguir las teorías de Darwin aunque es verdad que hubo un importante movimiento en contra.

Este señor, en cierta manera, toma partido en esta cuestión. No era nada anómalo. El toma partido por una obra que a la gente le había pasado desapercibido su contenido materialista y de futuro. Es uno más, pero más inteligente. Trata de conciliar el pensamiento de Wells con el pensamiento cristiano. (EAU)

b. Segunda parada: Siglo XXIV. Wight, la isla afortunada

Zacarías hace balance y comprueba que en la primera parada las teorías que defiende su hermano Bryán han resultado más apegadas a la sociedad del siglo XXI. Se lanzan de nuevo al futuro y deciden avanzar tres siglos, hasta el XXIV.

El kronódromos se materializa sobre una pradera. La residencia de los Blondel ha desaparecido y no se ve ninguna edificación. Todos los habitantes del siglo XXIV viven en las ciudades y en el campo no hay árboles, pues la madera ya no es necesaria.

Sin quererlo los hermanos Blondel provocan el pánico en un rebaño vacuno y un joven montado en un triciclo se dirige a su encuentro

(...) sin asomo de pelo en la cara, con cabello finísimo y rizado, cutis de admirable colorido y finura, formas mórbidas, casi femeninas, y no llegando ni de mucho a los hombros de sus visitantes, resultaba una verdadera muñeca animada. (Clendabims, 1909: 88)

Los Blondel se presentan como procedentes del siglo XX y se les comunica que deben abandonar la pradera del Sindicato de Alimentación. Mandan al kronódromos ha pasado mañana y marchan a la isla de Wight, una Ciudad del Placer.

Mendizábal dibuja una isla cuya superficie está ocupada por una inmensa ciudad destinada exclusivamente al recreo de los poderosos de la tierra.

En el capítulo de las curiosidades apuntar la ubicación en una isla¹⁷⁵, la de Wight¹⁷⁶ que aunque se trate de una pseudoutopía tiene puntos comunes con la de Moro. Mendizábal para describir la isla de Wight encuentra sus referentes –así lo reconoce– en ciudades como Mónaco, Montecarlo, Ostende o Atlantic City que le sirven para caracterizar la Ciudad del Placer. Wells, en *When the sleeper wakes* pone como ejemplo Capri y también en la citada novela define las Ciudades del Placer

Extraños lugares, reminiscencias de Sibarís, ciudades de arte y belleza, arte mercenario y belleza mercenaria, ciudades estériles y maravillosas, de ritmo y de música, a la que acudían todos cuantos se beneficiaban de la fiera e ignominiosa guerra económica que tenía lugar en el refulgente laberinto que se hallaba a sus pies. (Wells, 1962: 767)

En su viaje hacia Wight, los Blondel, desde lejos, vislumbran lo que debe ser Londres bajo superficie y suponen que la transición día/noche y la ventilación se producirá por medio mecánicos (como también sucede en *When the sleeper wakes*). También observan muelles en altura desde los que parten y llegan buques aéreos. Una de estas aeronaves “una especie de dirigible con alas” (*ibid*: 99) pasa cerca de ellos y por la dirección coligen que va a Nueva York en vuelo transoceánico. También descubren pequeños botes aéreos. Bryán aplaude todos estos avances.

Por último reconocen una especie de autovía con una doble corriente de vehículos en direcciones opuestas en la que circulan vehículos de mercancías a 60 millas por hora, grandes vehículos de pasajeros, a 120, y otros más pequeños que alcanzan las 200 millas por hora.

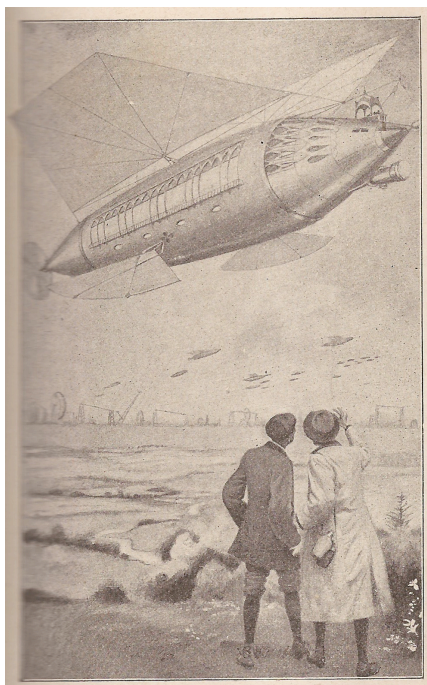
¹⁷⁵ Véase en este sentido la tesis de Andrea Castro, *El encuentro imposible: la conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina /1862-1910*; Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002, que detalla el simbolismo de este espacio en sus capítulos preliminares.

¹⁷⁶ Curiosamente la isla de Wight, muchos años después de que Mendizábal la bautizara como ciudad del placer, se convirtió en punto de encuentro de hippies y seguidores y practicantes del amor libre como estandarte de movimiento contracultural. Cuando unos 600.000 hippies viajaron a la Isla de Wight durante el festival de 1970 la multitud derribó las cercas del recinto del evento como protesta contra los "cerdos capitalistas" que les querían cobrar tres libras esterlinas por la entrada.

En el siglo XXIV el psicograma es una especie de tarjeta de identidad. El individuo con el que tratan y que hace las veces de cicerone responde al nominativo P316816Sutton. La letra significa la casta, el número, su familia por línea materna, y el nombre, su designación dentro de la familia.

Londres es una ciudad del trabajo con más de 33 millones de habitantes (el mismo número de habitantes que determina Wells para el Londres futuro en *When the sleeper wakes*) de los que solo 26.000 forman la Sociedad y el resto, el Abismo.

Toda la Sociedad va a las Ciudades del Placer, pero dependiendo de su casta pasan más o menos tiempo en éstas. Los trabajadores no salen jamás del Abismo. No obstante, también disfrutaban de sus particulares ciudades del placer.



*Los Blondel contemplando un
buque aéreo en el siglo XXIV.*

En Londres existen plataformas para aeroplanos de 500 yardas, cosa que no ocurre en las ciudades del placer para no afeárselas. La isla de Wight, como ahora sucede con Francia y Gran Bretaña por el Canal de la Mancha, está comunicada bajo el agua con Inglaterra.

En la isla de Wight, frente a la isla afortunada de Moro el placer se lleva al extremo¹⁷⁷. Allí, los hermanos Blondel son vestidos de manera casi mágica en una sala de espejos. Los trabajadores del subsuelo, a los que por supuesto no ven, confeccionan unas túnicas a la moda que “recordaban el vestido talar de los romanos”¹⁷⁸ (*ibid*: 113). En *When the sleeper wakes*, el durmiente también es vestido en tan sólo unos minutos. El “sastre” es un joven anémico vestido de azul que confecciona la ropa con una complicada máquina.

La estética de la Ciudad del Placer, lo subraya el propio autor, tiene mucho de romana con entradas circulares, triclinios, etcétera.

¹⁷⁷ Moro defiende que en el placer “descansa toda la parte principal de la felicidad del hombre (...)” los utopianos “consideran una absoluta locura el practicar una virtud severa y penosa y no sólo desterrar los placeres de la vida sino además sufrir penas voluntariamente” (Moro, 2005: 79).

¹⁷⁸ Curiosamente el *Manifiesto del Vestido* futurista de Balla es de 1914 y defiende, así mismo, los tejidos elásticos y el diseño talar. Pero de otra parte, el regreso al ideal romano ha sido muy utilizado en numerosas obras de *cf.*

Los hermanos Blondel en su recorrido hacen uso del triclinio y descubren un canastillo circular dividido en numerosos compartimentos con frutos y cápsulas. Sutton, su cicerone, les explica que las cápsulas recrean gusto y olfato y permiten una fabulosa digestión y asimilación. Son sustancias que nutren tejidos y reaniman la actividad psíquica.

Las cápsulas de envoltura sólida y contenido semilíquido abarcan el espectro solar completo. A medida que su color se aproxima al rojo, contienen alimentos cada vez más vigorizantes de la parte física, y más incitantes a la alegría y al placer material. Las que se aproximan al violeta alimentan el cerebro y desarrollan la vinculación a la poesía y a los placeres intelectuales. Paradójicamente, el alcohol es considerado un veneno.

Los Blondel prueban las cápsulas y comprueban sus efectos. Zacarías se decide a experimentar con las de efecto psíquico, mientras que Bryán se decanta por las que actúan sobre el físico.

b.1. Sexo, feminismo y misoginia

El género de los miembros de la Sociedad sólo se distingue por las formas mórbidas y provocativas de las mujeres a las que Zacarías confunde con cortesanas. Sutton le aclara que en este tiempo no se comercia con el placer, simplemente se da placer a cambio de placer y, además, advierte “¡Casi todas las que véis aquí son casadas!” Zacarías le interroga sobre el paradero de sus maridos y sobre los posibles celos a lo que el nativo responde:

Celos... ¿Qué es eso? (...) Hoy todos los sentimientos son de paz y cariño, únicamente compatibles con el placer, que es el fin único de nuestra existencia (...) Los derechos son universales con lo cual no hay luchas. (*ibid*: 122-123)

El acceso a las Ciudades del Placer está perfectamente estipulado. Los funcionarios de menor rango sólo disfrutan de una semana al año. Los de mayor rango, por el contrario, sólo trabajan una semana. Eso sí, en sus respectivos trabajos, tanto unos como otros desarrollan funciones administrativas, nada de trabajo físico.

A medida que los funcionarios van ascendiendo pasan más tiempo en las Ciudades del Placer y, por ejemplo, los jefes de los estados –aunque solo lo son nominalmente– residen en las Ciudades del Placer.

También las mujeres viven en las Ciudades del Placer pues son “libres del gobierno doméstico y de la crianza y se dedican a aumentar y conservar su hermosura”. La maternidad en el siglo XXIV es muy limitada, la mortalidad es muy escasa y bastan dos o tres hijos por mujer para conservar la Sociedad ya que algunos de estos niños también van al Abismo¹⁷⁹.

Nada más nacer el bebé es trasladado a un gineceo donde es cuidado, pero no por la madre.

La mujer es muy selectiva a la hora de concebir por lo que se va perfeccionando la especie. De nuevo aparece el darwinismo y la selección natural. Triunfa el más fuerte en la lucha por la supervivencia.

El hombre es el que entra en la familia de la mujer y sólo se tiene en cuenta la línea femenina, pues ésta es indiscutible.

Tres mujeres jóvenes, Suzy, Dalma y Neredda se unen a los Blondel. Mientras las dos primeras toman cápsulas rojas, Neredda comienza por las verdes, pasa a las amarillas y termina en las anaranjadas. Zacarías, no olvidemos que es sacerdote, se pone en guardia. Su relación con las mujeres, como veremos, raya en la misoginia¹⁸⁰, al menos desde la óptica actual. Suzy le parece una descocada y Neredda, algo más recatada.

De la conversación con las damas Zacarías siente especial interés cuando Neredda se refiere a una amiga suya de nombre Lía que lee y a la que califica, por tal motivo, de “original”, pues nadie lee en esa época en la que las máquinas han reemplazado a los libros. Neredda, actuando de anfitriona, lleva a Zacarías a una

¹⁷⁹ Moro plantea una sociedad donde los descendientes masculinos siguen en su propia familia, al revés que lo que sugiere Mendizábal. En la sociedad que dibuja Moro no se permite que ninguna familia tenga ni menos de diez ni más de dieciseis hijos para que el número de ciudadanos ni crezca ni disminuya en exceso. En la de Mendizábal basta con dos o tres hijos para mantener estable la población.

¹⁸⁰ En nuestro país la existencia de una sociedad arcaica, con escaso desarrollo industrial, con una fuerte ascendencia de la Iglesia Católica y fuertes jerarquizaciones de género en todos los ámbitos de la vida social, dio lugar a que el feminismo tuviera durante el siglo XIX una menor presencia e influencia social que en otros países de nuestro entorno. En el caso español, hasta principios del siglo XX no se puede hablar con propiedad de un movimiento colectivo de emancipación femenina. (Cfr. Rosa María Capel Martínez, “El sufragio femenino en la Segunda República española, *Anuario de historia contemporánea*, Nº. 2-3, 1975-1976, 197-268; Javier Tussell, “El sufragio universal en España (1891-1936): un balance historiográfico”, *Ayer*, Nº.3 (1991), pp. 13-62; Gloria Ángeles Franco Rubio, “Los orígenes del sufragismo en España”, *Espacio, tiempo y forma*. Serie V, Nº 16, 2004, págs. 455-484)

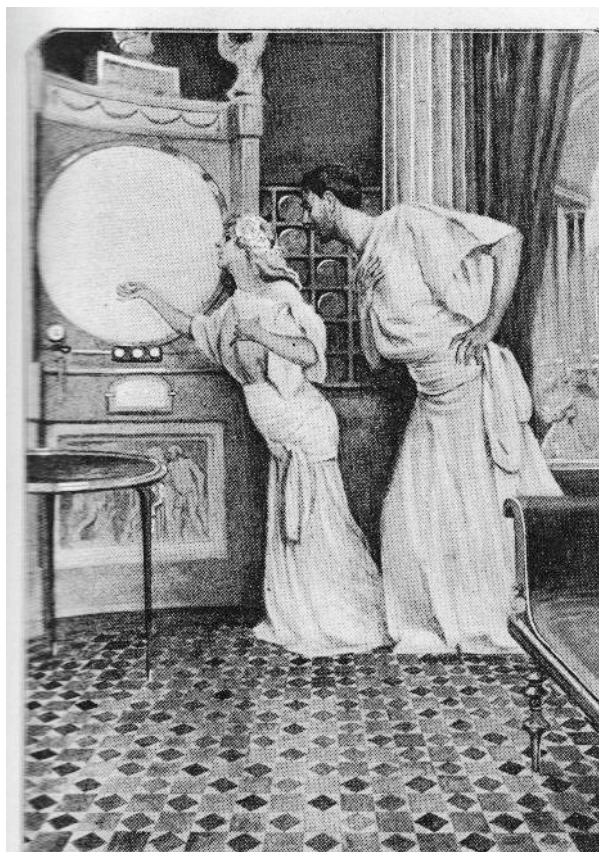
especie de sala de video con una buena colección de “impudicias”. Aunque Neredda, en deferencia a Zacarías, escoge una película artística “Viaje de bodas”.

En *When the sleeper wakes* el protagonista, Graham, descubre un aparato en el que se introducen unos cilindros

Hizo presión sobre él e inmediatamente oyó unos cuantos golpes secos seguidos de voces y música y vio que sobre la pantalla aparecía una masa de color. (...) Sobre la superficie plana se veía claramente una escena con colores vivos, y en aquella escena había figuras que se movían. No sólo se movían sino que hablaban con perfecta claridad. (Wells, 1962: 681)

Graham cambia de cilindro y los “actores” acuden a una Ciudad del Placer. Graham se convierte en espectador de unas escenas subidas de tono que le producen vergüenza “de sí mismo por haber admitido aquella mixtificación aun en la soledad” (*ibid*: 683).

En *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* el objetivo de Neredda es, por una parte, poner en situación a Zacarías y hacerlo en un sitio apropiado, y por otra, explicarle como son las bodas en el siglo XXIV.



*Neredda,
actuando de
anfitriona, lleva a
Zacarías a una
especie de sala de
video con una
buena colección
de “impudicias”
Aunque Neredda,
en deferencia a
Zacarías, escoge
una película
artística “Viaje de
bodas”*

La ceremonia se celebra en un aeropilo (buque aéreo construido ex profeso y también de origen “wellsiano”) y se consagra bebiendo ante testigos la mixtura que les salvará del mareo. El viaje tiene como fin la iniciación teórica al matrimonio. Un matrimonio en el que la mujer dicta las normas o condiciones: desde la duración del viaje a la posibilidad de prescindir del hombre en el momento que lo desee o recuperarlo a su antojo. La mujer, además, puede recibir las visitas que apetezca y los hijos pertenecerán a su familia.

Mendizábal resume como se ha producido la liberación de la mujer con las siguientes palabras: “El feminismo, al afeminarse la humanidad, había obtenido un triunfo casi impensado, fácil y espontáneo” (Clendabíms, 1909: 145) tanto que la mujer esclaviza al hombre.

La *cf* siempre encierra cambio. En este caso, el cambio de roles también ha sido una temática muy explotada posteriormente. Zacarías recuerda las costumbre de un tipo de araña, las epeiras, que acaban con el macho cuando este deja de serles útil. No obstante, trata de suavizar su posición y afirma que la humanidad había proporcionado a la mujer los medios para salir de la injusta y primitiva esclavitud, pero la mujer había sobrepasado el punto de equilibrio y libre de toda traba moral se vengaba de la opresión en que habían vivido sus antepasadas “convirtiendo la Sociedad en una colectividad de epeiras” (*ibid*: 146) en la que el hombre se mueve por sus “ciegos e inevitables instintos”¹⁸¹. Neredda, la “muñeca viciosa”¹⁸² es rechazada por Zacarías que, no obstante, le pide que le lleve a ver a la “amiga que lee”.

Neredda presenta a Zacarías a Lía como un hombre de los tiempos en que se leía. La lectora, por su parte, ha leído algo del primer viaje de Bryán Blondel, del cual no regresó¹⁸³.

¹⁸¹ Curiosamente, en este caso, Mendizábal no va tan desencaminado. En el libro publicado por el divulgador científico Eduardo Punset, *El camino hacia el amor* (2007, Planeta) el investigador asegura que los últimos estudios científicos revelan que el sexo ocupa cerca de un 3% más de los pensamientos masculinos que los femeninos.

¹⁸² El tema de la mujer araña es un tema de época. George Bernard Shaw invierte los papeles en su obra *Man and Superman* (escrita en 1903) al contemplar un don Juan femenino, una mujer, Ann, que sabe muy bien lo que quiere y logra aprisionar a un varón que pueda darle el hijo que desea. August Strindberg presenta idénticas mujeres dañinas y voluntariosas que destruyen y consumen al varón (*Casados*, 1884; *El padre*, 1887). Curiosamente Shaw es uno de los defensores de la emancipación femenina, no por ello muy favorablemente dispuesto hacia las mujeres. Años más tarde, en 1922, Vicente Blasco Ibañez publicó *El paraíso de las mujeres* donde se da una curiosa mezcla de feminismo y misoginia enmarcados en una historia que parte de la mimsa premisa que *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift.

¹⁸³ Casualidades aparte, para eso está la literatura, aquí, como en otras tantas novelas de *cf* basadas en el viaje en el tiempo, podría ser un indicio de cómo va a discurrir la obra, aunque pensamos que Mendizábal, en este caso, no hila tan fino y no pretende anunciar que Bryán no regresará jamás.

Zacarías se pregunta “¿Por qué no se lee?” y ofrece su particular teoría: “En nuestra época se había iniciado ya esa enfermedad. No se lee por culpa de los periódicos” que permiten la satisfacción de la curiosidad con poco trabajo. “A medida que el alimento intelectual de los lectores de periódicos se hacía más abundante, más sabroso y menos nutritivo, la inteligencia de dichos lectores se tornaba más ligera y menos vigorosa” (*ibid*: 154). De esta manera se produce un debilitamiento de la humanidad y la “Prensa mató a su hermano mayor, al hijo legítimo de la invención de Guttemberg, al Libro. Lo mató para morir, y para morir víctima de sus propios vicios” (*ibid*: 155).

La doctora Carmen Galán en su artículo “Logomaquias y logofilias: Distopías lingüísticas en la ficción literaria” y en el análisis de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, afirma que “el libro, como el depósito de la cultura escrita, adquiere en la obra un fuerte simbolismo” (Galán, 2007). Como vemos, años antes que Bradbury, Mendizábal también le confiere la misma importancia al simbolizar su desaparición, también en este caso, un hito en el camino hacia una distopía.

Lía continúa explicando que luego “se llegó á la transmisión á distancia de sonidos é imágenes, á la telefotonía, ó fotonía, es decir, á que cada suscriptor, y aun las multitudes reunidas en un local, pudierna ver y oír lo que estaba ocurriendo en cualquier parte” (*ibid*).

La tecnofobia y la tecnofilia van de la mano en la novela de Mendizábal. El autor se solaza con los avances científicos de la humanidad para al instante siguiente encontrar la cara oculta. El miedo a la desaparición de la literatura con la popularización de la prensa se ha repetido a lo largo de la historia. Cuando nació la radio los agoreros anunciaron el fin de la prensa. Con la televisión ocurrió otro tanto y, en la actualidad, internet parece amenazar al resto de medios de comunicación y difusión de la cultura. Hasta el momento, todos estos avances no han hecho más que alimentarse unos a otros y ninguno ha provocado la desaparición del anterior.

b.2. Vestigios religiosos del siglo XXIV

Lía sigue poniendo al día a Zacarías y él va extrayendo sus propias conclusiones sobre “La generalización del divorcio, que algunos consideraron como el sostén del matrimonio, y que lo sostuvo... como el ahorcado la cuerda” (*ibid*: 157) o el amor libre, la sublime aspiración del hombre-materia, que ha vencido gracias que el hombre

arrancó la religiosidad a la mujer para llegar al todas para todos, pero le condujo al todos para todas.

Neredda tiene poco más de una docena de años¹⁸⁴ y la explicación a su madurez sexual reside en que la humanidad que sólo se preocupa desarrollar su físico es muy precoz y la esperanza de vida, debido a la práctica de la eutanasia, abrevia la vida. La muerte fácil, la muerte grata¹⁸⁵, es otra de las prácticas aceptadas en el siglo XXIV. Se ha erigido el Palacio de la Euthanasia al que van todos los que quieren evitar el tormento de los deseos impotentes.

La que lee, Lía, es diferente al resto. Desciende de una familia de salvajes naturalistas que se ocultó en África. De ellos heredó todos sus libros así como la higiene y la moralidad que los conserva sanos y robustos. La familia pretendía hacer una labor evangelizadora en la isla de Wight.

El padre de Lía, el evangelizador, toma las riendas del periplo de Zacarías para mostrarle más cosas de la Ciudad del Placer.

En el siglo XXIV, la humanidad entiende por religión una especie de síntesis de culto al arte en un templo en el que todos van desnudos. En una “Sociedad amoral y feminista” los grupos escultóricos representan escenas de voluptuosidad diabólica que dejan a Zacarías demudado. Éste no explica lo que contempla, no sabemos si por falta de imaginación o por su condición de sacerdote.

Zacarías comprueba como el padre de Lía trata inútilmente de evangelizar¹⁸⁶ a sus fieles. “Trata de cautivar por medios materiales aquella humanidad cuya inteligencia se atrofiaba y cuya sensibilidad se hipertrofiaba” (Clendabims, 1909: 188). Con su ya subrayada misoginia Mendizábal descubre que entre los adeptos a este intento de religión no hay una sola mujer que huye más que el hombre de la religiosidad y la moral. Ellas sólo acuden al Templo de la Belleza Total.

El palacio de la Euthanasia es una reproducción exacta del Círculo de Extranjeros de Montecarlo y Zacarías ve en él un símbolo: “Es el alfa y la omega de lo que actualmente se entiende por Sociedad. En él dio sus primeros pasos; a él viene a buscar la muerte” (*ibid*: 198).

¹⁸⁴ Otro de los grandes cambios sociales es que como en *When the sleeper wakes* se rigen por el sistema duodecimal y la edad de una mujer puede ser de “tres dozandas de años”. El siglo equivale a doce docenas de años.

¹⁸⁵ En *La fuga de Logan* de William F. Nolan, sucedía algo muy similar a lo que plantea Mendizábal, incluido el espectáculo público del que se supone todos disfrutaban. También en *¡Hagan sitio, hagan sitio* (1966) de Harry Harrison.

¹⁸⁶ La religión en la “Utopía” de Tomás Moro también comprendía lo mejor de cada religión.

Al entrar, Zacarías siente un breve mareo que aligera su espíritu y achaca a la iluminación del lugar. El padre de Lía le saca de su error: el mareo se debe a los “efluvios”.

Desde una planta superior y ya junto a su hermano Bryán contempla una habitación con dos superficies inclinadas y un cable central muy grueso que desprende vivos fulgores. En la zona menos inclinadas hay varios cadáveres cuyo tamaño se va reduciendo hasta, finalmente, desaparecer, pero no todos los que están en la habitación están muertos. Una de los que aún vive es Neredda en pleno exásis. Los movimientos rítmicos que la estremecen se van acelerando y haciéndose más breves, convirtiéndose en una vibración hasta quedar inmóvil. En este caso, parece que Mendizábal elige un intenso clímax sexual para acompañar la muerte de los integrantes de la Sociedad en el palacio de la Euthanasia, pues allí van los que voluntariamente¹⁸⁷ desean condensar en una pocas horas lo que podrían gozar en los años de existencia que les quedan; es decir, mueren de puro placer. También acuden los que pierden vitalidad y quieren recobrarla momentáneamente; lo que antes se conseguía a través del alcohol, el opio o la morfina.

Los miembros de la Sociedad acaban su vida en medio de placeres enloquecedores, sobrehumanos, extranaturales, hasta desaparecer por el extraño conducto que no se sabe adónde conduce.

En aquel antro de sobrehumanos deleites se había encerrado un grupo de machos, esclavos de sus pasiones y de los caprichos de aquella hembra insaciable, y habían muerto en una orgía que Zacarías no se atrevía a imaginar siquiera, agotados por las sensaciones atroces con que habían sostenido la vitalidad de la mujer que los asediaba uno tras otro, en aquella atmósfera diabólica que la ciencia había puesto al servicio de voluptuosidades indescriptibles. (*ibid*: 211)

b.3. La antiutopía: El universo de los explotados

Los hermanos Blondel también conocen el revés de la moneda. En la Ciudad del Trabajo las cápsulas que ingieren son todas blancas, pues sólo aportan nutrientes. Los hombres y mujeres son piezas de un engranaje y desconocen el funcionamiento de la

¹⁸⁷ De nuevo, referencias o similitudes con la obra de Moro aunque Mendizábal va mucho más lejos. Moro recoge textualmente que “si la enfermedad es no solo incurable sino llena de continuo sufrimiento y angustia, entonces los magistrados y sacerdotes exhortan al hombre viendo que no es capaz de realizar ninguna función vital y que sobreviviendo a su propia muerte es perjudicial y molesto para los demás y pesado para si mismo, a que se decida a no consentir más esa pestilente y dolorosa enfermedad (...) y se desembarace a sí mismo de esta dolorosa vida” (Moro, 2005: 92).

máquina y, casi, hasta la existencia de otras piezas. La ciudad de Londres que es una ciudad del trabajo está completamente cubierta.

Los obreros se mueven por fajas, vías, que discurren a diferente velocidad y se va pasando de una a otra para ir acelerando o decelerando. Estas fajas han reemplazado al resto de formas de transporte urbano. Mendizábal sigue tomando como modelo la ciudad diseñada por Wells en *When the sleeper wakes* donde el desplazamiento por la ciudad se produce por un sistema de plataformas en movimiento

(...) como una corriente sin fin una plataforma interminable formada de tablillas transversales muy estrechas y superpuestas unas a otras, que le permitían seguir las curvas, avanzaba tan deprisa como un tren expreso del siglo XIX. (...) De la plataforma más cercana, que corría con más velocidad descendían otras varias hacia el centro de la nave. Cada una de ellas se movía hacia la derecha y un poco más despacio de la que tenía encima, pero la diferencia de movimiento era lo suficiente pequeña para permitir que la gente pasara de una a otra y de este modo se trasladara desde la que iba con más rapidez a la zona inmóvil del centro. (Wells, 1962: 665)

La ciudad se la reparten los Sindicatos, ejemplos de verticalidad y especialización. De esta manera, el sector Sud pertenece al Sindicato de la Alimentación; el Este, al vestido; el Oeste, a las Comunicaciones; y el Norte, a la Energía.

La ciudad está regida por una administración de castas que gracias a las Ciudades del Placer como la de la isla de Wight, más concretamente al Palacio de la Euthanasia, permite una dinámica renovación en los puestos directivos.

Uno de los objetivos es simplificar la vida y evitar, por ejemplo, el dinero¹⁸⁸.

A las dos clases existentes, Sociedad y Abismo, hay que sumar una clase media residual que se pretende abolir cuando la sociedad sea perfecta. Esta clase se encarga de dirigir y organizar el trabajo no marginal hecho por el Abismo. El objetivo es que las Ciudades del Placer cubran toda la tierra y se surtan de las subterráneas Ciudades del Trabajo de las que nunca saldrán sus moradores.

Los servicios de la clase media se pagan con estancias en las Ciudades del Placer: cuanto más cerca se está de la clase que tiene derechos y no tiene deberes se

¹⁸⁸ En "Utopía" tampoco existe el dinero. La eficacia productiva ha acabado con la precariedad y todos están provistos de lo necesario para alimentarse y vestir.

pasa más tiempo en ellas y cuanto más cerca de los que tiene deberes, pero no derechos, menos tiempo.

Los adelantos científicos han permitido que el Abismo manufacture cuanto se necesita para la residencia, alimentación, vestido y movilidad de la humanidad. Por cada individuo que mora y disfruta en la Ciudad del Placer hay 900 o 1.000 obreros trabajando en el Abismo solo para dar la forma definitiva a los productos que reciben de las Ciudades del Trabajo. Zacarías concluye que “al que trabaja, sea temporal, sea definitivamente, se le remunera dándole cuadra y pienso” (Clendabíms, 1909: 227). A lo que Bryán contesta que es lo que ha ocurrido siempre, aunque se les diera en forma de dinero como si fueran libres para gastarlo en algo que no fuera cuadra y pienso.

b.4. Bioingeniería y matriarcado

Carlos Mendizábal profundiza más que Wells y pormenoriza cómo se asegura la estabilidad de la Sociedad en el siglo XXIV. A tal efecto se utiliza un sistema científico y matriarcal de selección sexual:

- Cada varón nace en un clan determinado designado por una letra.
- La sucesión se conserva únicamente por la línea materna.
- Los que ascienden de casta lo hacen en la Ciudades del Placer y no por sus méritos laborales o intelectuales, sino sexuales¹⁸⁹. En esta Sociedad feminista si las mujeres desean retenerlos más tiempo del establecido en las Ciudades del Placer, mejoran su posicionamiento.
- El feminismo que gobierna en la superficie no impera en el Abismo.

En el Abismo los sexos están igualados, ambos géneros son meros productores y reproductores. Si nace una mujer lo suficientemente guapa y robusta en el Abismo – algo que no es habitual– puede ir a una Ciudad del Placer. Por el contrario, en la Sociedad las que nacen feas o imperfectas –las menos, gracias a las condiciones en que son concebidas— van al Abismo.

Los hombres, por el contrario, sí van al Abismo es por falta de habilidad o audacia y para que no afeen una Sociedad consagrada a la Felicidad y Belleza.

¹⁸⁹ Carlos Mendizábal leyó en inglés las obras de Wells y estos pasajes de sexualidad más explícita son prueba de ello. El británico en la primera edición de su novela se mostró menos pudoroso que en la revisada y traducida al español en los años 50.

En la Sociedad la reproducción se controla de la siguiente manera:

- En la galería z de los gineceos nacen las hijas que pertenecen a esta categoría, la más elevada.
- Se genera el sexo a voluntad y en las 24 clases más elevadas no nacen varones para estimular a los de las categorías inferiores a hacer méritos para ascender de clase.
- De cada niña cuidan cinco mujeres de día y cinco de noche y siguen un plan establecido desde que reciben el feto con cinco meses.
- Las madres no vuelven a ver a sus hijos hasta los diez años.
- El objetivo es producir perfectos ejemplares de belleza y acabados instrumentos de placer.

Zacarías lo compara con una colmena donde las reinas que habitan las Ciudades del Placer se desprenden de las larvas engendradas por su corte de zánganos para que adquieran las cualidades deseadas.

En el Abismo no hay gineceos y no se habla de productos, sino de hijos. Allí, cada uno, hace lo que puede, las madre amamantan a sus hijos “como los animales de nuestros prados” destaca el cicerone de turno, un funcionario de la clase intermedia.

Las mujeres del abismo son consideradas hembras a las que para diferenciarlas de las que no han dado hijos “las llamamos madres”.

Debemos subrayar también que en *When the sleeper wakes* de Wells los niños tampoco son criados por sus madres y nada más nacer son llevados a las Casas Cuna donde son cuidados por amas de cria mecánicas.

b.5. Darwinismo ambiental

When the sleeper wakes no aporta ningún indicio de lo que está sucediendo con la clase trabajadora pues “Muchos de estos trabajadores tenían los labios de una lívida blancura, efecto de una enfermedad producida por un esmalte púrpura especial que estaba de moda” (Wells, 1962: 856) y se encuentran “Por todas partes, facciones pálidas, miembros esqueléticos, desfiguramientos y degradación” (*ibid*: 858).

Mendizábal parte de la idea de Wells y la lleva al extremo. En el Abismo reina la semi-oscuridad lo que ya ha hecho fotosensibles las retinas de los obreros; una forma

más de mantenerlos encadenados a los subterráneos, alejados de la superficie. Si por cualquier motivo tienen que salir a trabajar a la superficie, lo hacen de noche.

En el siglo XXIV el día se divide en 12 horas de las que se trabajan ocho (serían 16 horas de trabajo en un día de 24).

El trabajo comienza cuatro horas antes de la primera comida, dura ocho horas entre la primera y la segunda comida, y cuatro más después de esta última. El escaso tiempo que resta es para descansar y divertirse. El Abismo funciona constantemente, no sufre una interrupción jamás. Se higieniza lo necesario para mantener un número determinado de trabajadores.

Los hermanos Blondel se dirigen a los subterráneos de Wight para conocer los talleres que permiten el funcionamiento de la Ciudad del Placer.

Los talleres son piramidales, de mayor a menor tamaño a medida que se acercan a la superficie hasta llegar a las cámaras de desinfección.

De nuevo Zacarías lo compara con Roma donde “las damas y sus afeminados adoradores necesitaban cada uno de centenares de esclavos”... Sólo en el taller para vestir a los habitantes de la Ciudad del Placer trabajan dos millones de personas.



*Los obreros que trabajan
en el telar son de muy
corta estatura –pasan 16
horas de pie- tienen los
brazos tan largos que los
arrastran y los dedos
atrofiados. La máquina
en la que trabajan posee
contadores y si un
obrero no rinde lo que
debe, su ración de
comida desciende
automáticamente.*

Los obreros han llegado a tal grado de especialización que han sufrido cambios físicos –en clara alusión a las propuestas de Lamarck— después de siglos y de generaciones realizando el mismo trabajo y gracias a la monogamia no voluntaria.

En este caso, los obreros que trabajan en el telar son de muy corta estatura – pasan 16 horas de pie– tienen los brazos tan largos que los arrastran y los dedos atrofiados. La máquina en la que trabajan posee contadores y si un obrero no rinde lo

que debe, su ración de comida desciende automáticamente. De esta manera se ha conseguido

(...) la hipertrofia de los órganos destinados a cada especie de trabajo, órganos a los cuales se dirigen todas las escasas energías de aquella humanidad raquítica, dejando casi atrofiado, reducido a lo estrictamente necesario, el resto del organismo, para que las facultades productoras resultasen colosalmente amplificadas (Clendabíms, 1909: 285)

La propensión humana al despotismo en el siglo XXIV no conoce ni freno ni imposibilidades materiales

La discusión acerba de materialistas e idealistas sobre si la dicha humana es o no posible en este mundo, quedaba resuelta por la afirmativa... Si se prescindía de considerar a los trabajadores como formando parte de la humanidad. (*ibid*: 287)

En este orden social nada sobra ni falta, de ahí su equilibrio. Si hay un exceso reproductivo de obreros, se recurre al Thanatos que es el reverso del Palacio de la Euthanasia y en donde al morir las sensaciones, lejos de ser placenteras, son de terror y dolor indefinible.

Allí los obreros circulan “con gestos de poseídos y movimientos de epilépticos (...) el sistema nervioso queda completamente destruido” lo que se puede traducir en “placeres indescriptibles como sobrehumanos sufrimientos” (*ibid*: 293). Los obreros van allí por su tendencia a la poligamia, pues aquí se supone que pueden satisfacerla. El permiso para ir al Thanatos se concede en función de los datos estadísticos. Los cadáveres terminan en un pozo central donde los efluvios los hacen desaparecer. En el tubo de ese pozo se acumulan los cuerpos reducidos. Por un conducto negro escapa la fuerza vital de esos cuerpos que se mide por la unidad llamada Klompton correspondiendo al producto de un cuerpo humano.

Tras contemplar estas escenas, en la mente de Zacarías las dos ramas de la humanidad disuelta –con la anulación simbólica de la materia– se unen de nuevo.

La ciencia es la que ha dirimido la contienda poniéndose al servicio de los menos y por eso los materialistas pueden jactarse de proclamar la victoria de la ciencia sobre la fe.

Bryán anuncia a Zacarías que una vez finalice el viaje y ambos vuelvan a su tiempo a dar cuenta de lo descubierto no descarta regresar al siglo XXIV u otro análogo

para envejecer en esta mezcla de Arcadia y South Kensington Museum elevado al cubo. Bryán ensalza ese futuro en el que la energía se desplaza a distancia, fenómeno del que ofrece una buena explicación –muy completa y didáctica para la época— sin olvidar que el Sol sigue siendo la fuente de energía primigenia,

Nosotros no supimos aprovechar el calor solar más que en dos rudimentarias formas: o quemando los cuerpos en que la energía solar había fijado el carbono del aire, o utilizando los desniveles que en los líquidos o en los gases causaba el calor solar, dándonos corrientes de agua de las montañas al mar y vientos de una parte a otra de la atmósfera. (*ibid*: 320)

En el siglo XXIV, se ha podido asegurar un régimen de vientos constantes que aprovechan, como las corrientes telúricas y han suavizado la temperatura de todo el planeta. “La humanidad tiene ante sí un porvenir de bienestar duradero” (*ibid*: 324) asegura Bryán.

b.6. Tercera parada: Siglo XXXIII

Zacarías y Bryán emprenden de nuevo viaje a través del tiempo. Los hermanos Blondel concluyen que los cambios ya no pueden ser tan pronunciados y la tercera parada no se produce hasta el siglo XXXIII. Allí constatan que no se perciben grandes modificaciones “pero la sensación de automatismo (...) la encontraran incomparablemente más generalizada” (*ibid*: 328). La humanidad va encaminándose rápidamente a la diferenciación de dos castas únicas.

En los “habentes”, la lujuria del siglo XXIV parece haber dado paso a una sensualidad mucho más suavizada y Zacarías aporta su explicación: el pueblo del siglo XXIV se hallaba bajo el dominio exclusivo del cerebelo, pero con las funciones del cerebro puestas a su servicio (lujuria). El cerebro, explica, se ha ido atrofiando y las pasiones con él.

La humanidad se ha ido simplificando y está compuesta por niños caprichosos que vuelven a la naturaleza. Han perdido la capacidad de abstracción y ya no pueden comunicarse; a partir de este momento, la única fuente de información para los hermanos Blondel será la observación. Ambos sospechan que los Eloí ya se están convirtiendo en ganado.

Deciden viajar a Wight para comprobar si ha desaparecido el Palacio de la Euthanasia y descubren que poco queda de la Ciudad del Placer. No obstante, los Elois siguen muriendo.

b.7. Última parada: Año 802.701

Bryán y Zacarías parten hacia la última parada. En la que, por fin, se encontrarán con los Elois y los Morlocks, el producto de todo lo que han ido descubriendo en su viaje a través del tiempo.

Mendizábal, como es lógico, se ciñe a la descripción que Wells ofrece sobre las criaturas que sobreviven en el año 802.701. Por un lado el Eloi:

Una ligera criatura –de una estatura quizá de cuatro pies- vestida con una túnica púrpura, ceñida al talle por un cinturón de cuero. Unas sandalias o coturnos (...) calzaban sus pies; sus piernas estaban desnudas hasta las rodillas, su cabeza al aire (...) Me impresionaron la belleza y la gracia (...) fragilidad (...) la clase de belleza de los tísicos, esa belleza hética (...) (Wells, 2005: 38)

En el capítulo V de *The Time Machine* Wells continúa la descripción:

(...) tenían algo aquellas lindas gentes que inspiraba confianza: una graciosa dulzura, cierta desenvoltura infantil. Y, además, parecían tan frágiles (...) un tipo de belleza, muy de porcelana de Dresde. Su pelo, que estaba rizado por igual, terminaba en punta sobre el cuello y las mejillas, no se veía el más leve indicio de vello en su cara, y sus orejas eran singularmente reducidas, acababan en punta. Los ojos grandes y apacibles, y (...) me imagine entonces que les faltaba cierta parte del interés que había yo esperado encontrar en ellos” (*ibid*: 39).

Los Morlocks, calificados al principio como “espectros, unas figuras blancas con aspecto de mono que se desvanecieron entre los arbustos”. Inmediatamente ofrece una caracterización de uno de esos seres. Su piel era “de un blanco desvaído, y (...) tenía unos ojos grandes y extraños de un rojo grisáceo y también unos cabellos muy rubios que le caían por la espalda” (*ibid*: 69-70). En definitiva, los Morlocks eran “como el yan, el lado oscuro de la decadencia e involución de la humanidad (...) nauseabundos e inhumanos ¡rostros lívidos y sin mentón, ojos grandes, sin párpados, de un gris rosado!” (*ibid*: 80).

La esencia de *The time machine* queda resumida en el siguiente párrafo:

El Hombre no había seguido siendo una especie única, sino que se había diferenciado en dos animales distintos; las graciosas criaturas del Mundo Superior no eran los solos descendientes de nuestra generación, sino que aquel Ser, pálido, repugnante, nocturno, que había pasado fugazmente ante mí, era también el heredero de todas las edades. (*ibid*: 70)

Tras discutir sus diferentes puntos de vista, Bryán –siguiendo la lógica determinista niega cualquier intervención de agentes no materiales– considera que este desdoblamiento de la humanidad es definitivo. Zacarías, por el contrario, piensa que es provisional y, él, como veremos, está dispuesto a cambiarlo.

Cuando están a punto de llegar al año 802.701 los dos hermanos no serán capaces de detener el *kronódromos* y la avería del contador de días provoca que la máquina intente reaparecer en el punto del primer viaje de Bryán, lo que es científicamente imposible. De ahí que cuando el artefacto se materializa es justo en el momento en que la máquina de Wells emprende el regreso, es decir, cuando Bryán escapa por muy poco de los Morlocks... En la novela de Clemdabis la máquina aparece en mitad del ataque, de modo que Bryán muere a mano de los Morlocks.

Zacarías queda sólo y emprende su misión evangelizadora. Lo intenta con los Elois, pero la infantilidad de estos seres les impide aprender los conceptos más simples. Con los Morlocks tiene más suerte. Salva al hijo de Argliis, una Morlock que se convierte en su primer “apóstol” y con su ayuda consigue, entre otras muchas cosas, transformar en vegetarianos a los carnívoros Morlocks.

A una Elois que, como en la obra de Wells también responde al nombre de Weena, también la salva de las garras de un Morlock de nombre Rourd. Argliis informa a Zacarías de que Rourd es el asesino de su hermano Bryán, pero el sacerdote le perdona.

Entre Weena y Rourd surge una relación que les lleva a procrear un híbrido de las dos razas, un “Moreloi” que responde al nombre de Weerourd.

Tras convertir el planeta al cristianismo, Zacarías intenta regresar a su época con Weerourd.

Mendizábal fecha en “Singapore 25 de Agosto de 1906” el “Fin de la narración de P. Zacarías M. Blondel”. Un error de cálculo hace que el *kronódromos* se precipite al mar desde 20 o 30 pies de altura con Zacarías y Weerourd en su interior.

Tanto el Moreloi como la máquina del tiempo desaparecen en el accidente. Zacarías, gran nadador, es recogido por un barco, cuyo médico no es otro que el Dr. Lázaro Clendabims, el encargado de dar a conocer el relato.

Zacarías vuelve a su orden religiosa y es enviado a las islas Gilbert dónde será martirizado y muerto por los salvajes.

En el Epílogo el propio Dr. Lázaro Clendabims se arroga la facultad de hacer públicos más detalles de la aventura que no han sido narrados hasta el momento. En estas páginas se dan las explicaciones científicas de por qué los cálculos de Zacarías han sido erróneos y la máquina ha caído al mar perdiendo todas las pruebas, incluido a Weerourd.

Mendizábal podría haber dado una gran vuelta de tuerca si hubiera concluido que la desaparición de Weerourd había sido consecuencia de una modificación en el presente que varía el futuro: Su historia es creída y se sientan las bases para que la humanidad no se escinda y no haya lugar en el futuro para Elois ni Morlocks y, por tanto, tampoco para el Moreloi. Pero Mendizábal prefirió un final clásico, propio de la literatura fantástica: nadie puede probar que la historia sea falsa y nadie puede probar que sea cierta. También, como es habitual en la literatura de este género, el autor encontrará a un personaje crédulo que se ve en la obligación de difundir su verdad. Por tanto, *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* sigue la estela de *The Time Machine* en cuanto a dejar en suspenso al lector y permitir que sea éste el que decida con qué verdad quiere quedarse.

3.4.4. Corolario a la novela de Mendizábal

Materialismo, determinismo y feminismo son sólo algunos de los males que han precipitado la decadencia moral de la humanidad que tiene lugar entre buques aéreos, cápsulas alimenticias del cuerpo y del espíritu, procreación sin dolor, lactancia sin molestias y la cesación de toda lucha¹⁹⁰.

Villaescusa, el prologuista, compara esa humanidad con una animalidad simiesca “formada tan sólo del *limo terrae*, del lodo de la tierra, pero sin el alma inmortal, *animam viventem*, que constituye su verdadero ser”. Villaescusa se refiere a una humanidad despojada de la idea de Dios y privada de “la libertad, la justicia, la

¹⁹⁰ Moro en el capítulo “Del arte militar” de su *Utopía* subraya que los habitantes de su república “detestan y aborrecen la guerra o batalla como cosa muy bestial”. Cuando no queda más remedio que ir a la guerra, no son ellos los que van sino mercenarios contratados.

misericordia, el perdón, la caridad” (Clendabims, 1909: XI). Para el prologuista, ni los Elois que viven sólo para gozar, ni los Morlocks, cuya dicha y deber es devorar a los descendientes de los antepasados explotadores, tienen nada de humanos.

Mendizábal es menos radical que su prologuista y consciente de que sus ideas no serán compartidas por muchos de sus posibles lectores recalca la amplitud de miras con que ha redactado su libro, de hecho su prólogo va dirigido *A todos los hombres de buena fe que no piensan como el autor* y declara que “Este libro no busca a los puros espíritus ni a los peones de Epicuro, busca a los hombres capaces de pensar” (*ibid*: 5). También se reconoce como un mediocre escritor, pero manifiesta que su obra es la de un convencido. Por eso descubre al lector que va a encontrar, si es de derechas, “sobrado realistas ciertos párrafos”, mientras que al fanático de izquierdas le conmina a que crea en su sinceridad.

Mendizábal se declara simpatizante de la ciencia y creyente; autocalificándose de raro, como el murciélago que vuela y anda mal, pero “reptando y volitando” pone toda su buena voluntad en esta obra. Matizará la visión de Wells, y a los Morlocks, la especie subterránea, los compara con el trabajador de su época, cuya vida se aleja cada vez más del contacto con lo natural. A los Elois, con los capitalistas, con los poseedores que se mantienen sobre el suelo, buscando placer, belleza y bienestar. Los de abajo, los obreros, no tienen más remedio que ir adaptándose a las condiciones de su trabajo. Y concluye que “la seguridad demasiado perfecta de los habitantes del Mundo Superior los había llevado, en un pausado movimiento de degeneración, a un aminoramiento general de estatura, fuerza e inteligencia”¹⁹¹ (*ibid*: 73-74).

El autor no disimula la finalidad de *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*: Echar abajo el materialismo que impregna *The Time Machine* de Wells y hacerlo, además, por medio de la religión. La degenerada evolución de la especie ramificada en Elois y Morlocks del británico vuelve a ser una, a reencontrarse con su espiritualidad y a recuperar su libre albedrío gracias a Dios. No obstante, para conseguir su propósito y, sobre todo, en el primer tomo, Mendizábal ofrece una auténtica y original obra de anticipación científica.

¹⁹¹ El resumen podría basarse en determinismo tecnológico según el cual las fuerzas técnicas determinan los cambios sociales y culturales.

En primer lugar, el escritor español utiliza una máquina, un elemento tecnológico, para viajar a través del tiempo, y con más detalle que Wells.¹⁹²

Mendizábal da claro protagonismo a los escenarios frente a los personajes. Para crear los nuevos universos en los que reside el verdadero valor de esta obra, imagina la aplicación de una serie de teorías e hipótesis científicas, filosóficas, sociológicas y políticas vanguardistas en el momento de la concepción de la novela. Desgrana con minuciosidad los estadios por los que pasa la humanidad hasta llegar a esa raza escindida, la de los Elois y los Morlocks.

Si la obra de Wells casa más con la estructura de una novela de aventuras, aunque su intención fuera la fabulación y la crítica política, la de Mendizábal, más explícita, se sumerge con argumentos y explicaciones sobre la dualidad humana que ha llevado a la especie a ese callejón para el que él vislumbra una salida, una alternativa a la extinción. De ahí esa profunda prospección de las posibilidades futuras que pueden transformar a la humanidad.

Wells esquematiza y da por supuesto casi todo; presenta un futuro terrible, pero apenas explica el por qué de la situación que ha llevado al hombre a dejar de serlo. Mendizábal construye nuevos paisajes y subraya sus peculiaridades tecnológicas y su incidencia en la sociedad, sacando a la luz el *modus vivendi* de ésta en cada momento. El autor español hace una descripción “científica” y teratológica de la colección de subespecies en las que se va transformando gran parte de la humanidad. Como tales, viven en laberintos de cavernas, utilizan un lenguaje rudimentario y llegan al punto más álgido de su abyección al convertirse en depredadores de los que antes fueron si no sus hermanos sí, al menos, sus congéneres.

Mendizábal se planta ante el futuro pintado por Wells sin religión, sin Dios, y, por tanto, y desde su óptica, sin moral. Un futuro marcado por la degradación de la especie que paga sus culpas: unos, siendo literalmente comidos (los hijos del capitalismo) por los oprimidos (los hijos del proletariado) y éstos, trabajando para los primeros sin ver la luz del sol. Su personaje, el padre Zacarías, es el encargado de llevar a cabo la regeneración de la especie.

¹⁹² El “invento” no es suyo, es de Wells. En obras posteriores veremos cómo los protagonistas viajan en el tiempo en artefactos de los que los autores no explican su funcionamiento. Philip K. Dick, por ejemplo, hace viajar a sus personajes en *Simulacra* en el aparato Von Lessing; no da ninguna explicación más. Isaac Asimov, en *El fin de la eternidad*, hace otro tanto.

En definitiva, el militar, ingeniero, escritor y creyente que es Mendizábal, lejos de echar por tierra las teorías darwinistas se apoya en ellas

Las facultades intelectuales más elevadas del hombre, como la de raciocinio, abstracción, propia conciencia, etc., son, probablemente consecuencias del constante mejoramiento y ejercicio de las otras facultades intelectuales (...) El desarrollo de las cualidades morales es problema de mayor interés. Su fundamento descansa en los instintos sociales, comprendiendo en este término los lazos de familia. (Darwin, 2006: 622)

Darwin asegura que "Los animales sociales se hallan impelidos en parte por el deseo de prestar ayuda a los miembros de su comunidad en general" (*ibid*: 623) y finaliza aseverando que "En las razas más civilizadas la convicción de la existencia de una divinidad omnisciente ha ejercido poderoso influjo en el progreso de la moral" (*ibid*: 624) y Mendizábal, a pesar de lo que a priori pueda parecer, no enfrenta ciencia y religión sino que las sintetiza. Para conseguirlo deconstruye el universo que crea Wells en *The time machine* y lo reconstruye, paradójicamente, partiendo de otra de las obras del británico, de *When the sleeper wakes*.

Más aún, Mendizábal transforma en utopía la distopía de Wells aunque esa conversión haga que el pacto de ficción con el lector se resquebraje. El motivo no es la plasmación obvia y exagerada para una novela de este tipo de las bondades de catolicismo, sino el tiempo en el que consigue que la evangelización de Zacarías ofrezca sus frutos. Los detractores de la novela de Mendizábal encuentran demasiado presente la religión en el desarrollo de la trama. Esto es innegable, pero cabe recordar que en 1959, James Blish conquistó el reconocimiento más importante en la literatura de *cf*, el Premio Hugo, con su novela *Un problema de conciencia*. En este caso es el padre Ruiz el que viaja al planeta Litina, donde únicamente creen en la razón pura, para confrontar un problema teológico de cuya solución puede depender el porvenir de dos mundos. Y otra de las novelas más aclamadas y conocidas –no sólo por los amantes del género– es *Forastero en tierra extraña* de Robert A. Heinlein. En este caso, el protagonista –un humano criado por marcianos– crea una nueva religión. Esta religión no cree en la propiedad personal, sino en la del grupo, y esto se extiende a todo (incluyendo las relaciones sexuales). El resto de las iglesias del mundo decide acabar con él. Por último, y sólo por citar a otro de los autores más reconocidos, recuperado y ensalzado en el último tercio del siglo XX, Philip K. Dick, mata a Dios en *Nuestros amigos de Frolik* 8.

En suma, la religión¹⁹³ es un tema que está muy presente en la literatura de *cf*. No es extraño encontrarla en un texto español de *cf*, en este caso la novela de Mendizábal que analiza el abyecto orden social/animal completamente amoral diseñado por Wells. El español, para devolver la dignidad humana perdida a la especie, se sirve de la religión y la moral como únicas alternativas posibles para conseguirlo.

Podríamos decir que su fallo no es el tema religioso sino el *tempo narrativo*. Como también nos confirma Augusto Uribe, con cierta ironía, si en el primer tomo de la novela han tenido que pasar siglos, miles de años, para que la humanidad retroceda hasta casi perder su condición, no es verosímil que el sacerdote, en apenas treinta años, consiga desandar el largo camino que con tanto detalle ha narrado. A no ser que estos treinta años tengan también un valor simbólico, puesto que treinta años duró la vida privada de Jesús de Nazareth y sólo tres su vida pública.

En treinta años consigue extender la religión... algo que no ha conseguido ninguna religión.

Habría que ver también que pensaron sus superiores. Si faltó treinta años, le preguntarían dónde había estado. Si volvía inmediatamente después, pero con treinta años más... Quizá por eso le mandaron con los caníbales, para que se lo comieran. (EAU)

Elois y Morlocks. Novela de lo por venir aunque haya pasado desapercibida –ni siquiera existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional Española– es la verdadera continuación y complemento a *The time machine* y *When the sleeper wakes*. Su controvertido planteamiento puede gustar más o menos, literariamente es floja y el ritmo que tiene en el primer volumen se pierde en el segundo, pero supone una gran ejercicio de intertextualidad y paráfrasis en un contexto temporal muy similar al que dio origen a las novelas de H.G. Wells. El darwinismo no sólo es la teoría que inspira *The time machine*, del inglés. También ocupa un lugar preponderante en la génesis y cimentación de la obra de Mendizábal.

¹⁹³ La utilización política, social y religiosa de la ciencia en la vida real, no en la literatura, tiene uno de sus mejores exponentes en Trofim Lisenko que apostó por el lamarquismo rechazando la genética mendeliana y la selección natural al considerar que ésta era un reflejo del capitalismo liberal. En 1948, el Partido Comunista de la Unión Soviética declaró erróneas ambas teorías. La actuación de Lisenko fue desastrosa, pero no dimitió hasta 1965. Entretanto se llevó por delante a más de un científico simplemente por creer en la genética mendeliana. Es el caso de Nikolás Vavílov (1887-1943) arrestado y condenado a muerte por tal motivo. (Burke: 111) Y es que como también llegó a afirmar Charles Robert Darwin: "Debemos (...) reconocer que el hombre (...) lleva en su hechura corpórea el sello indeleble de su ínfimo origen" (Darwin: 633).

Como apunta Juan Luis Arsuaga el darwinismo y la selección natural –y no sin razón– han sido invocados por las ideologías supremacistas para justificar y mantener privilegios machistas, clasistas, racistas e imperialistas o para eliminar, por la "salud de la especie", a los individuos considerados inferiores, diferentes o subversivos (Arsuaga, 2009: 39). Mendizábal lo admite, pero, además lo denuncia como injustificable.

La Teoría Sintética de la Evolución o Neodarwinismo termina afirmando que las poblaciones cambian de una generación a otra aunque sea únicamente en las frecuencias de sus genes, mientras que las especies aparecen con el tiempo geológico (resultado de la acumulación de pequeñas modificaciones) (Arsuaga, 2009: 43). Mendizábal, posiblemente sin quererlo, parece apuntar a este neodarwinismo al esbozar el origen de los Morlocks. En efecto, la pregunta que surge tras la lectura de su novela es determinar si Elois y Morlocks son dos especies distintas, con sus consiguientes subespecies (castas en el caso de los Elois) o bien una sola especie. La respuesta de Mendizábal, al contrario que la de Wells, es esta última puesto que en su texto se garantiza la compatibilidad sexual y posibilidad de reproducción.

Mendizábal también se pronuncia sobre el cambio en el "nicho ecológico". Los Morlocks pasan de fuerza de trabajo a ganaderos. Los Elois de terratenientes a ganado. Los Morlocks sufren cambios físicos, los Elois, emocionales, morales y, por ende, intelectuales. Además, los Morlocks procrean más, por eso terminan siendo los amos. Como defiende Arsuaga, no triunfan los mejores sino los que tienen más facilidad para reproducirse. Tal vez, podríamos hablar de "descendencia con modificación por selección natural" (Arsuaga, 2009: 109).

Entre las críticas más despiadadas contra la teoría de Darwin, Arsuaga recoge la del geólogo Sedgwick, antiguo profesor de Cambridge del naturalista: "Si fuera posible (gracias a Dios no lo es) esta quiebra, la humanidad, en mi opinión, sufriría daños que embrutecerían y hundirían a la raza humana en la mayor degradación en la que haya caído desde que los testimonios escritos nos cuentan su historia" (Arsuaga, 2009:156) esto es lo que parece suponer Wells para escribir *The time machine*.

Darwin entendía que la selección natural adapta los organismos a los cambios que se producen en sus condiciones de vida respetando solo a los que son más eficaces. No hay individuos mejores que otros en términos absolutos y el más apto hoy puede no serlo mañana. Y es justo lo que sucede con los Elois y los Morlocks.

En definitiva y curiosamente, Mendizábal parece haberse embebido más del *Origen de las Especies* que Wells.

El último punto que queremos destacar en este apartado es la existencia de una segunda parte de *The time machine* muy posterior en el tiempo, se trata de la obra de Stephen Baxter *Las naves del tiempo* (premio John W. Campbell Memorial de 1996), reseñada por Miquel Barceló en su página web de divulgación científica¹⁹⁴ *divulgamat*. En esta novela hay un segundo viaje temporal del viajero del tiempo de Wells (al año 802.701) con el propósito de rescatar a Weena de los Morlocks.

Pero al entrar en un futuro distinto y radicalmente cambiado, el Viajero resulta irremediabilmente atado a las paradójicas complejidades del viaje a través del tiempo. Acompañado por un Morlock, se encontrará consigo mismo, para ser detenido después por un grupo de viajeros temporales procedentes de un 1938 distinto al que hemos vivido en el cual Inglaterra lleva 24 años en guerra con Alemania. Y, con ello, las aventuras no hacen más que empezar. (Barceló, divulgamat)

Esta segunda parte se olvida de la extrapolación sociológica y se aprovecha de los avances de “la ciencia y la ciencia ficción de fines del siglo XX” para plantear una novela de aventuras. Poco o nada queda del espíritu de *The time machine*, algo que por ejemplo si ha sabido conjugar Félix J. Palma en *El mapa del tiempo* (Capítulo 7 de esta tesis) al imaginar una historia que tiene su origen en el siglo XIX y se mantiene fiel a la época y a la novela de Wells aunque también maneje conceptos del siglo XX y XXI.

a. Mendizábal y la prensa

Ramiro de Maeztu (1875-1936), a la sazón primer traductor de Wells al castellano, publicó una reseña de la novela de Mendizábal durante su estancia en Londres como corresponsal de *La Correspondencia de España*:

Interesaría mucho más si el autor no fuese, según confesión noble, primerizo en el arte de escribir. Sus dos volúmenes podrían compendiarse en un solo, sin que se perdiese ni una idea ni matiz, y con enorme ventaja para el movimiento dinámico de la acción y consiguientemente del interés de la obra. (Mainer, 1989: 153)

Y subraya Maeztu:

¹⁹⁴http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=8693:61-qla-mina-del-tiempoq-de-herbert-g-wells&catid=64:matemcas-y-ciencia-ficci&directory=67

Este hombre debe amar la verdad científica con el mismo amor intenso que su amor religioso. Probablemente es uno de esos raros católicos a la moderna a los cuales los dogmas sirven de faro para navegar con libertad por el océano de las especulaciones intelectuales. Esta posición es algo paradójica, al menos a primera vista. (*ibid*)

Maeztu aprovecha la reseña literaria para loar este tipo de especulaciones que califica, en ocasiones de “amenas y provechosas” y menciona las novelas de Verne como motor de la imaginación juvenil y el despertar de vocaciones científicas. Pero añade:

(...) cuando estos fantaseadores de la ciencia se meten a divagar acerca de la influencia de las futuras invenciones sobre la naturaleza humana entran en terreno peligroso. Los físicos y biólogos que se internan por el campo de las humanidades no suelen darse cuenta de que han de cambiar el paso para poder adelantar por ese nuevo terreno. De ahí su candidez al ocuparse de las cosas humanas, o son materialistas *à faire pitié*, o caen en un espiritualismo tan inocente como bien intencionado. (*ibid*: 154)

De entre ellos quizá Wells pueda ser juzgado el más cándido e idealista de todos. Si tuviera perspectiva “histórica no habría escrito ninguna de sus novelas sociológicas de lo por venir” (*ibid*: 155). Maeztu argumenta esta crítica considerando que erróneamente las novelas utópicas buscan plasmar una realidad futura basándose en la trascendencia de los avances tecnológicos y científicos. Hoy en día las vemos sólo como especulaciones sobre política ficción que se sirven de la hipérbole para hacer llegar su mensaje.

Sin embargo Ramiro de Maeztu finaliza su artículo con la siguiente conclusión

Y si el supuesto de Wells lo creo inaceptable, la refutación del “Dr. Lázaro”, aunque muy interesante, no me parece necesaria. (*ibid*: 156)

Maeztu se equivocó. La trascendencia y popularidad de *The time machine* alcanzó cotas que pocas novelas han conseguido.

Sólo once días después de la reseña de Maeztu, Mendizábal publicó en el mismo periódico una respuesta en forma de carta abierta y firmada con su seudónimo literario. Mendizábal se limita, a su vez, a argumentar la necesidad de su novela como refutación a lo que denomina “los errores de Wells”

(...) desgraciadamente, no se compone la sociedad, y la española menos, de pensadores como usted. El amargo pesimismo de Wells, autor bastante leído en otros países, y en éste – dado lo que aquí se lee- considerablemente leído, puede resultar totalmente dañoso, ya que, de una parte, niega implícitamente toda causa sobrenatural, o llamémosle superior (...) Una raza como la nuestra, un poco dada al fatalismo, pudiera pasar del fatalismo musulmán ultracreyente, al fatalismo modernista del incrédulo (...) (*ibid*: 157)

Tanto Maeztu como Mendizábal se enfangan en terrenos que, a día de hoy, nos parecen estériles. El primero al considerar la novela de Wells inaceptable y la paráfrasis de Mendizábal innecesaria. La prospección y la anticipación no buscan ni adeptos ni detractores y la literatura, como cualquiera de las artes, podrá ser alabada o denostada, pero consideramos baldíos tanto el artículo de Maeztu como la respuesta de Mendizábal. Eso sí, dada las escasas referencias que existen sobre *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* no hemos querido dejar fuera esta, como poco curiosa “correspondencia”.

Pero no fue la única reseña literaria. En *La Lectura* (Madrid) el crítico Ramón María Terneiro, afirmaba que la novela “no tiene apenas pretensiones Literarias” (*La Lectura*, 5/1909, Pág. 138). Terneiro a sabiendas de que Clendabíms no era más que un seudónimo aseguraba que el “incógnito autor” buscaba mostrar que el Evangelio es una fuerza suficiente “bastante para rehacer á los degenerados hombres extendiendo una primavera de paz y amor sobre la tierra” (*ibid*) y que para ello iluminaba los extremos “que el recato británico de Wells había dejado en sombra, y que es bien sorprendente haya permitido iluminar con tanta crudeza la eclesiástica licencia española”. No obstante, el crítico resumía:

La novela, por lo demás, léese de un tirón, con la curiosidad constantemente excitada, eso que, de tener mayor pericia el autor, acaso novicio en estas tareas, hubiera acortado bastantes pasajes y aun suprimido otros. Está escrito todo ello sin pretensión alguna, en un fácil lenguaje, sólo enturbiado á veces por algún exceso de terminología científica oscura para profanos. (*ibid*: 139)

Asimismo, la crítica (no hemos dado con la autoría de la reseña) en *Nuestro Tiempo* comenzaba asegurando que la novela contemporánea ha invadido el terreno reservado a la más elevada ciencia humana

Ya no se contenta con pintar, con mayor ó menor exactitud y acierto, las costumbres, para, según canon tradicional de la literatura, hacer amable la virtud y aborrecible el vicio. La historia en la que tan legítimos triunfos cosechó, es ya un campo insuficiente á su ambición. Aspira nada menos que á convertirse en la única maestra de la vida. Tesis trascendentales, síntesis universalísimas, los problemas que más apasionan á los hombres pensadores, y aun á las grandes muchedumbres, constituyen hoy en día el fondo predilecto de este género literario. (“Gacetillas remitidas”. *Nuestro tiempo*, 9/1909 n.129, Pág.140)

Continuaba destacando que las novelas de este tipo estaban de moda y que en estas obras

Los destinos todos de la humanidad han sido investigados, analizados, disecados por ese nuevo y terrible escalpelo literario, que ha monopolizado la forma estética más atractiva y seductora para cautivar los espíritus y dominar despóticamente el corazón de las multitudes. (*ibid*)

Pero sin duda es el abogado T. Jiménez Tejada en el artículo “Elois y Morlock” en la *Revista católica de cuestiones sociales* quien, imaginamos por afinadid ideológica, el que eleva a rango de “preciosísima” la novela de Mendizábal y a nuestro entender exagera las virtudes de la misma

No hay hipótesis materialista que pueda resistir el ímpetu arrollador de la naturaleza puesta en presencia de su legítimo destino. Esta sencilla regeneración humana presta singular encanto á la novela, repleta toda ella de asombrosas revelaciones, de incidentes originalísimos, de inventos prodigiosos, y sobre todo, de ese difícilísimo sentido de la realidad que le da un valor incalculable y un interés siempre en aumento, hasta el felicísimo y consolador desenlace. (T. Jiménez Tejada, “Elois y Morlock” en *Revista católica de cuestiones sociales*, año XV. Mayo de 1909, núm. 173, Pág. 363)

No obstante, aparte de la crítica literaria sobre su novela, hemos podido comprobar que Carlos Mendizábal apareció en algunos medios escritos de la época, ya fuera como autor o protagonista.

Madrid Científico era una publicación

Centrada sobre todo en la figura del ingeniero, como motor del cambio y de la revolución a través de la tecnología y la ciencia, sus artículos se muestran muy rigurosos y hasta apasionados. A las traducciones de textos procedentes de otros países, se unían diversas

colaboraciones de la mano de grandes personajes de la ingeniería y la técnica españolas. (Alejandro Polanco Masa, divulgador científico) <http://www.alpoma.net/tecob/?p=1181> (31-10-2012)

Y en *Madrid Científico* Carlos Mendizábal Brunet participaba con cierta asiduidad con series de artículos firmados, según el caso, como ingeniero o como ingeniero militar. Así, por ejemplo, hemos encontrado series de artículos de marcado carácter científico como “La ‘inercia’ de las ideas”, sobre los motores de combustión, o “De ‘televisión’ (¿Telikografía?)”, sobre las deficiencias de la transmisión de imágenes a distancia, “Desde Francia”, de corte más humanista y hasta filosófico y filológico. De esta última serie de artículos queremos destacar el siguiente párrafo, paradójicamente antibelicista, pues no debemos olvidar que Mendizábal fue militar de profesión

¿Llegará la Humanidad algún día al estado, garantía de cuanto bienestar cabe en una vida forzosamente imperfecta, desarrollada en un mundo imperfecto? Algunos lo esperan: muchos (todos los belicistas) lo niegan: nadie lo sabe. Solamente una cosa cabe afirmar: no llegará mientras haya fronteras políticas, y sobre todo económicas, y tras ellas soldados. Soldados en la verdadera acepción de la palabra, es decir, gente preparada y adiestrada para matar a quienes nada les ha hecho, simplemente porque viste de distinto modo o habla diferente idioma: a veces, ni aun esto. (Mendizábal, *Madrid Científico*, [desconocemos número y fecha de publicación], Pág. 69)

También y a raíz de la presentación en la Escuela de Ingenieros de Minas de un proyector cinematográfico inventado por Carlos Mendizábal, al que denominó Cinsesófoto, aparecieron noticias y entrevistas con el ingeniero español en los diarios *ABC* y *El Sol*.

3.4.5. *El amor en el siglo cien* (1922) del Coronel Igotus

Al igual que en el capítulo anterior no encontramos novela alguna que pudiera haber sido influenciada por *El anacronópete* de Enrique Gaspar, la obra de Mendizábal sí tuvo influencia sobre otra novela de un autor español relacionada con el viaje en el tiempo. Se trata de *El amor en el siglo cien* firmada en 1922 por el Coronel Igotus, seudónimo de José de Elola.

De nuevo el investigador Augusto Uribe es la mejor fuente para conocer la vida y obra de otro de los considerados pioneros de la *cf* española que ha prestado su

sobrenombre a los Premios Ignotus concedidos por la Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción (AEFCT).

José de Elola y Gutiérrez, nació en Alcalá de Henares (Madrid) en 1859 y falleció en Madrid en 1933, fue el número tres de su promoción en la Academia de Estado Mayor del Ejército y terminó su carrera militar como Teniente Coronel del Estado Mayor.

Elola viajó bastante y dominaba el inglés lo que le permitió conocer obras de autores no traducidos.

Uribe destaca sus inquietudes culturales y su valía como topógrafo. Un año antes de la contienda con los Estados Unidos, Elola fue el responsable (...) que se ocupó de la mejor disposición y emplazamiento de las piezas de artillería disponibles: ahora que nadie discute que el *Maine* lo hundió la impericia de su capitán, queda como única baja estadounidense en la guerra de Cuba el navío que perdieron en Puerto Rico. (www.uribe.com)

Gracias al emplazamiento elegido por Elola, asegura José Carlos Mainer, se consiguió repeler el primer ataque estadounidense en 1898.

Elola también fue profesor de geometría descriptiva, topografía y nociones de electricidad, así como de historia militar en la Academia General Militar, la Academia de Estado Mayor y la Escuela Superior de Guerra. Asimismo

Realizó algunos inventos en el campo de la topografía, como los premiados de la brújula-taquímetro de su nombre y la mira permeable, y fue condecorado en tres ocasiones por sus logros científicos con la Placa al Mérito Militar, la Encomienda de la Orden Civil de Alfonso XIII y un Premio de Honor en la Exposición de Industria de Madrid de 1907, además de con varias cruces al Mérito Militar de diversas clases. (*ibid*)

Publicó varios libros sobre su especialidad profesional y con *Planimetría de precisión* (1903) obtuvo el premio Gómez-Pardo que se mantenía con el legado hecho por el ingeniero de este nombre. Uribe apunta como posible que este hecho le diera la idea para que el “Instituto de Investigaciones Planetarias”, entidad protagonista de muchas de sus obras de ficción, fuese fundado por un legado.

José de Elola empezó su carrera literaria en 1898, pero hasta 15 años después no tocó el género fantástico. No obstante, nuestro interés se centra en su obras de *cf.*

Ya retirado el coronel, con el empleo honorífico de general, como de costumbre, hombre activo y aficionado a escribir que era, quiso dedicarse a la labor de divulgación de las ciencias físicas, según la receta en boga de “instruir deleitando”, así que inició la

publicación de una "Biblioteca Novelesco-Científica" que llegó a alcanzar los diecisiete títulos, todos firmados por Elola con el seudónimo de "El Coronel Ignotus", y de los que se imprimieron y vendieron en total la notable cantidad de 120.000 ejemplares. (*ibid*)

Quince de estas diecisiete novelas pueden considerarse de proto ciencia ficción y ocho incluyen viajes a otros mundos y presentan un hilo conductor común. Están en la línea de Julio Verne, aunque el español sacrifica la acción a la escrupulosidad científica más que el francés, lo que da lugar a largos diálogos que son mero pretexto para explicar cuestiones físicas y son causa de muchas y extensas notas de pie de página. Puestos a catalogar podríamos hablar de uno de los primeros ejemplos de *cf hard* española aunque ese empeño en explicar en que teorías, hipótesis o descubrimientos científicos basa los adelantos tecnológicos que imagina lastra el ritmo de la narración. Como ejemplos baste decir que en *El amor en el siglo cien* una nota al pie sobre el Lago Alberto —con su situación, extensión y descubrimiento— ocupa tanto como el texto novelesco de esa misma página; para explicar un tipo de corriente eléctrica desarrolla otra nota al pie que ocuparía una página completa; y para explicar los avances en el campo de la televisión emplea dos páginas completas de texto también en forma de nota al pie.

BIBLIOTECA NOVELESCO-CIENTÍFICA	
por «EL CORONEL IGNOTUS»	
DE LOS ANDES AL CIELO.—Primera etapa de «Viajes Planetarios en el siglo XXII», segunda edición.....	4
DEL OCEANO A VENUS.—Segunda etapa de la misma obra, segunda ídem.....	4
EL MUNDO VENUSIANO.—Tercera y última etapa de la misma obra, segunda ídem.....	4
LA DESTERRADA DE LA TIERRA.—Primera parte.—EL MUNDO-LUZ.....	4
EL MUNDO-SOMBRA.—Segunda parte de la anterior.....	4
EL AMOR EN EL SIGLO CIELO.....	4
EN PRENSA:	
LA MAYOR CONQUISTA.....	
EN PREPARACIÓN:	
POLICÍA TELEGRÁFICA.....	
LOS MODERNOS PROMETEOS.....	
OTRAS OBRAS DE JOSÉ DE ELOLA	
MODERNAS BRUJERÍAS DE LA CIENCIA.....	6
MÁS BRUJERÍAS CIENTÍFICAS.—En preparación.....	
EUGENIA.—Novela.....	3
LA PRIMA JUANA.—Novela, dos tomos.....	3
BOSQUEJOS.—Cuentos.....	3
CORAZONES BRAVOS.—Cuentos.....	1
CUENTOS EXTRAÑALARIOS DE AYER Y MAÑANA.—(Agotada).....	
REMEDIO CONTRA CEGUERA.—Comedia en dos actos (agotada).....	
LA NIETECILLA.—Idem en íd., íd.....	
IN ARTÍCULO MORTIS.—Idem en un acto, íd.....	
PREOCUPACIÓN.—Idem en íd., íd.....	
MACBETH.—Versión de la tragedia de este nombre, de William Shakespeare.....	2
OBRAS DRAMÁTICAS.— <i>El solenjo, Luc de bolleca</i>	2
EL FIN DE LA GUERRA.—Con el seudónimo IGNOTUS.....	3,50
EL CREDITO Y LA RAZÓN.—Segunda edición.....	3
LA VERDAD DE LA GUERRA.—Versión del inglés (agotada).....	
LAS CAUSAS DEL DESASTRE.—Con seudónimo Ignotus (agotada).....	
LA CAMPAÑA DEL ROSELLÓN.—(Agotada).....	
EL PLEITO DEL REGIONALISMO.—Con seudónimo Don Nulio (agotada).....	
LA ENFERMEDAD DE LA PESETA.....	2
LO QUE PUEDE ESPAÑA.....	1
PLANIMETRÍA DE PRECISIÓN.—Premiada por la Escuela de Minas, cuatro volúmenes.....	50
LEVANTAMIENTOS Y RECONOCIMIENTOS TOPOGRÁFICOS.—De texto en varias Escuelas de Ingenieros, tres volúmenes.....	30
AGENDA DEL TOPOGRAFO.....	7
ESPAÑA EN MARRUECOS.—Mapa de la zona de influencia española.....	3

José de Elola ofrece referencias de las obras firmadas con su nombre y como Coronel Ignotus.

Como ya hemos dicho, el gran mérito de José de Elola fue la creación de la primera colección de obras de *cf* en España bajo el nombre de "Biblioteca Novelesco-Científica" aunque las novelas que editó eran todas suyas.

Augusto Uribe recoge la siguiente relación de los títulos de la colección:

I. *De los Andes al cielo*, primera etapa de *Viajesplanetarios del siglo XXII*

- II. *Del océano a Venus*, segunda etapa
- III. *El mundo venusiano*, tercera y última etapa
- IV. *El mundo-luz*, primera parte de *La desterrada de la Tierra*
- V. *El mundo-sombra*, segunda parte
- VI. *El amor en el siglo cien*
- VII. *Los vengadores*, primer episodio de *La mayor conquista*
- VIII. *Policía telegráfica*, segundo episodio
- IX. *Los modernos Prometeos*, tercer y último episodio
- X. *Los naufragos del glaciar*, primera jornada de *Tierras resucitadas*
- XI. *Ana Battori*, segunda jornada
- XII. *El guardián de la paz*, tercera y última jornada
- XIII. *Las pistas del crimen*, primer episodio de *El crimen del rápido 373*
- XIV. *La clave del crimen*, segundo episodio
- XV. *La profecía de don Jaume*, primera etapa de *Segundo Viaje planetario*
- XVI. *El hijo de Sara*, segunda etapa
- XVII. *El secreto de Sara*, tercera y última etapa

También hay que destacar que a pesar de la misoginia imperante en la época y de la que Elola hace gala en la novela objeto de nuestro análisis, la primera heroína de la *cf* española —la que con conocimiento o no de Ángel Torres Quesada (Capítulo 4 de esta tesis) se convierte en precedente de Alice Cooper— y que, además, es de nacionalidad española es María Josefa Bureba, ingeniera zaragozana conocida como Mari Pepa que inventa una nave espacial

La historia la sabe el autor porque se la cuenta una futu-vidente psico, a la que hay que suponer bien pagada puesto que le hizo una adivinación del porvenir de un millón de palabras. No merece tomarse a broma. Mari Pepa, que es, a cada cual más inteligente, valerosa y bella, construye su invento, una nave espacial (...) El navío aéreo es una esfera de 600 metros de diámetro, dotada de capacidad de movimiento, a la que el autor llama "orbimotor", "autoplanetoide" o "novimundo", al mando del cual está María Pepa o, sencillamente, la Capitana. (www.uribe.com)

Hemos reproducido las palabras de Augusto Uribe por dos motivos. El primero es la alusión a una “futu-vidente psico”, pues como veremos guarda relación con el

inicio de la novela de José Li3n D3p4tre *Las confesiones de Cayac-Hamuaca*. El segundo es que George H. White, seud3nimo de Pascual Engu3danos Usach, autor de *La saga de los Aznar* (Cap3tulo 4 de esta tesis) se inspir3 en la descripci3n de esta nave a la hora de dar forma al “autoplaneta Valera” en el que sus protagonistas se desplazan por el espacio.

a. Hibernaci3n

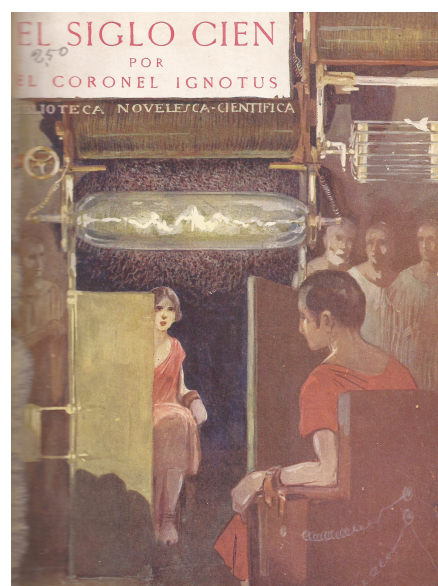
El amor en el siglo cien, apareci3 en 1922 en la Colecci3n Novelesco-Cient3fica del Coronel Ignotus y se public3 explica J.C. Mainer:

(...) con los caracteres de la literatura recreativa de su 3poca (papel de baja calidad, impresi3n del texto a doble columna, cubierta ilustrada a todo color con los episodios culminantes de la acci3n). (Mainer, 1988: 174)

La novela ocupa 119 p3ginas a doble columna, divididas en un “Pr3logo breve” y 27 cap3tulos titulados. Fue impresa en Madrid por la Librer3a Rivadeneyra y “Es propiedad. Prohibida la reproducci3n, incluso la “cinematogr3fica”, sin permiso de al autor” (as3 consta en la 3nica edici3n que existe y sobre la que hemos trabajado).

Las ilustraciones de portada y de p3ginas interiores son obra de M3ximo Ramos L3pez¹⁹⁵ (1880-1949), destacado ilustrador ferrolano que colabor3 en *La Esfera*, *El nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, etc. En 1916 public3 un libro escrito e ilustrado por 3l, *Mientras llega la hora*, de ideolog3a marxista. Despu3s de la Guerra Civil trabaj3 ilustrando revistas falangistas, como *Flechas y Pelayos* y en *Fotos*.

Como grabador al aguafuerte consigui3 la tercera medalla en la Exposici3n Nacional de Bellas Artes de 1934, con la obra titulada *Mi abuelo el pirata*, y la segunda en 1941, con *Las dos viudas*. La obra de M3ximo Ramos est3 presente en museos de



Ilustraci3n de portada de M3ximo Ramos para El amor en el siglo cien.

¹⁹⁵ Fuente www.pintoresgallesgos.com y www.coleccioncaixanova.com/autores_69_maximo_ramos.html

Galicia y en los de grabado de todo el mundo. En la década los ochenta del siglo pasado se creó el Premio Máximo Ramos de Grabado.

El amor en el siglo cien es una novela que al igual que en la *Leyenda de los siete durmientes de Efeso*, *La vida en el año 6000* de Ramón y Cajal o *Cuando el durmiente despierta* de H.G. Wells el viaje a través del tiempo se realiza sin utilizar máquina alguna. Si en el primer ejemplo citado se trata de un sueño producto de un milagro y en el segundo el viaje es posible por un estado de vida latente, en el tercero se produce por una extraña catalepsia. El Coronel Ignotus va más lejos que ninguno de ellos e inaugura en nuestro país una forma de viaje en el tiempo aún vigente: la hibernación; método que se produce por casualidad y que desconocemos se haya utilizado con tanto detalle con anterioridad en ninguna novela.

No obstante hay que señalar que como demostraremos las influencias más importantes de esta novela –también lo señala Augusto Uribe¹⁹⁶— no provienen de ninguna de las narraciones citadas en el párrafo anterior sino de *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*.

El amor en siglo cien comienza en el año 2000. Juan García es el Director Químico de una poderosa empresa de frío industrial radicada en Bilbao. Su prometida, con la que se desposará en ocho días, es Inés Ramírez ingeniera electricista de la misma planta. Juan e Inés¹⁹⁷ sufren un accidente y se exponen a una temperatura de cien grados bajo cero, pero no mueren aunque sus cuerpos quedan congelados.

El autor en el prólogo no sabe definir su estado y apunta tres posibilidades: letargo, enfermedad o sueño. Inés y Juan permanecerán así hasta el año 10000.

Ignotus comienza a esbozar esa sociedad futura que tiene una capital política del mundo entero que se conoce como MUNDIOPOLIS (en mayúsculas en el original) y una sola lengua: el esperanto. Sobre este último punto nos advierte el narrador que tanto Inés como Juan fueron esperantistas distinguidos en su época.

¹⁹⁶ El investigador recoge otras influencias de la novela de Carlos Mendizábal y afirma que “También había unos folletines, de la década de los 30 a 10 céntimos con cubierta a color e ilustraciones interiores, que se llamaba Viaje a Marte, que reproduce una sociedad clavada en Marte a la de Elois y Morlocks. Les llama de otra manera, pero viven en los subterráneos, atienden a la sociedad de la superficie que era más delicada... Elois y Morlocks influyó bastante en la literatura posterior en nuestro país”. (www.uribe.com)

¹⁹⁷ No es posible dada la temática de la novela saber si sus nombres son homenaje o parodia a los personajes de Zorrilla o simple casualidad.

En el siglo C, como sucede en la novela de Carlos Mendizábal, no hay clases medias

(...) al despertar la dormida pareja halló dividida la humanidad del siglo C en dos castas, separadas por un hondo abismo: de un lado la de los *superpensantes* y *supergozantes*, acaparadora, a nominor Leo, del poder político, el saber, las riquezas y los placeres; hartándose de satisfechas vanidades, saciada, ahíta de materiales goces; pero sin encontrar la dicha, ni de ella ciudarse, por no tener ni idea de lo que fuera la verdadera dicha; de otra parte, la *plebe esclavizada*, siendo lo más notable que había llegado el mundo a tal estado como obligada consecuencia de las teorías comunistas (...) (Ignotus, 1922: 9)

Elola divide la sociedad en “superpensantes” y la “plebe esclavizada” que coinciden respectivamente con los “habentes” y carentes de Mendizábal. Difiere en la forma en que se ha llegado a este punto, pues si para Mendizábal era producto del socialismo materialista y del capitalismo desaforado, para Elola

(...) había llegado el mundo a tal estado como obligada consecuencia de las teorías comunistas; pues los apóstoles del comunismo fueron quienes se convirtieron en los mayores déspotas conocidos en la Historia, cuando de apóstoles pasaron a triunfantes *poseedores*; ellos quienes empujaron el mundo hasta llevarlo a aquel estado. (*ibid*)

El autor, tras los titubeos iniciales sobre la causa del estado de Inés y Juan, sorprende pocas páginas después ofreciendo la explicación del Médico de la Industria Frigorífica describiendo lo que hoy se conoce como hibernación

(...) se hallaban en estado cataléptico, determinado por el violentísimo frío, que al asaltarlos de improviso, con fulminante rapidez, no dió (sic) tiempo a que sobreviniera el embotamiento *lentamente progresivo*, de funciones fisiológicas y de vísceras, que, en forma característicamente paulatina, acaba con la vida cuando ésta se pierde por congelación: en suma, quiso la muerte matarlos tan de prisa que no les dió tiempo de morir. (*ibid*: 13)

A partir de ese momento son exhibidos por el mundo por el médico encargado de su conservación hasta que cientos de años después llegan al Omnimuseo Internacional de Mundiópolis donde se estudian como fósiles químicos.

En el siglo cien el director del Omnimuseo es el cientifico Roberto Mob, inventor del Amor Industrial, y su ayudante es Marcial Rucandio, doctor en Ciencias

por la Universidad Cantábriga, cercana a la antigua Santander, en la Federación Pan-Hispana que más tarde se convirtió en Iberiola. Como ya hemos mencionado varios autores españoles de la *cf* más temprana apuestan por una península Ibérica como un solo país tras la supuesta unión de España y Portugal en un único estado.

La temperatura de los cuerpos de los durmientes empieza a subir y preparan su despertar. El doctor Mob emplea su invento como tratamiento antipútrido

Una alambre partía de la mujer del sótano, o más bien del campo amoroso por ella engendrado, subiendo a arrollarse a una pantorrilla de Juan. Por ésta entraba en el cuerpo de él la corriente, saliéndole por una mano, enlazada a otra de Inés, por la cual entraba en ella, para salir por su pantorrilla a otro alambre conectado al polo masculino del par bisexual del sótano. (*ibid*: 25)

El doctor Mob reúne todas las cualidades de un *mad doctor*. Su aberrante invención consiste en extraer energía de parejas de amantes parias a los que inmovilizan para tal menester en las llamadas yuntas amatorias.

El *novum* de *El amor en el siglo cien* es lo que el autor denomina el Amor-Mob. Para definirlo, José de Elola hace un recorrido por las fuentes de energías que se empleaban en su época y otras que todavía hoy están en desarrollo. De esta manera, el doctor Mob explica a los protagonistas como la humanidad agotó el carbón, el petróleo y el alcohol extraído del azúcar en la que denomina Edad de Humo y como se empleó la energía hidráulica, la extraída de los volcanes gracias al geo-termo-tractor, la conseguida gracias a las mareas con el mareo-vatio o la proveniente del sol con el helio-transformador. El doctor Mob hace un certero y verdaderamente anticipativo repaso a uno de los problemas de la sociedad moderna: la obtención de energía, el agotamiento de las fuentes y la apuesta por las energías renovables para terminar augurando la transmisión de la energía sin hilos por medio de la “ondulación eléctrica”.

Su descubrimiento científico se basa en la obtención de energía con un método revolucionario

¿Qué sobra en nuestro mundo, pobre, viejo y frío?... Claro está: hombres, mujeres; sobre todo, mujeres. Inútil resulta que intelectuales, magnates y plutócratas, que los superpensantes y supergozantes no procreemos sino por extraordinario evento; inútil resulta que, por dicha nuestra, hayamos casi por completo perdido, como Tolstoi ha siglos deseaba, la aptitud reproductiva, si la manada de micro-criaturas que, hacinadas, vegetan en los

cuchitriles y talleres del subsuelo de nuestras ciudades y en las cuevas de nuestras aldeas, sigue llenando el mundo con sus inmundas criaturas. (*ibid*: 49)

La idea del doctor Mob consiste en utilizar ese excedente humano prescindible y hasta peligroso como energía. Para conseguirlo ofrece una errática y estrambótica explicación en la que concluye que la gravitación, la energía por antonomasia, es comparable al amor.

En torno a lo soles giran los planetas libando en ellos vida; gira el amante en torno al amado, y en él cifra la suya. Fuerza centrípeta, atracción (...) Desconfianza, recelo, son impulsos excéntricos (...) Los celos, eclipses del amor, que un astro entrometido provoca (...) ¿Qué son los conflictos pasionales sino entrecruzamientos de órbitas, de seres que con el choque producen la catástrofe? (*ibid*: 50)

La explicación continúa por idénticos derroteros comparando el calor con el fuego que arde en un corazón enamorado, la electricidad con las vibraciones del amor entre dos personas, el flechazo con la chispa eléctrica, etcétera.

El doctor Mob concluye que ha logrado domeñar el amor y transformarlo en toda suerte de energías

(...) con yuntas generadoras y el sencillo instrumento que denomino *psico-interruptor*, realizó cuanto hasta ahora han hecho en el mundo el carbunus, el alcohol, las fuerzas hidráulicas, el calor de los volcanes y la fuerza de las mareas. (*ibid*: 51)

La energía que mana de las parejas que se utilizan para tal menester se mide en *electrocupidios* que equivalen a caballos de potencia. Cada *cupidio* desarrolla una fuerza mecánica de cien kilográmetros.

En pasajes posteriores Mob ofrece más información del descubrimiento: el corazón posee un plasma amoroso y células anímicas, donde el amor se incuba, que son necesarias para hacer funcionar las yuntas amatorias y aumentar la conductibilidad

Conviene que este plasma esté en estado transparente de placidez amorosa, que sea de mujer, por más sensible, y extraerlo en momentos de gran efusión: por ejemplo cuando una madre está lactando a su hijo. (*ibid*: 86)

Para ayudar a despertar a Juan e Inés se agotan dos yuntas amoratorias. Ellos forman una pareja del siglo XX como “Dios manda” y en todos sus años de noviazgo tan solo Juan ha besado a Inés tres o cuatro veces en la mano pues su intención es llegar al matrimonio de la manera más casta posible.

Cuando por fin despiertan sienten tal excitación el uno por el otro que no se pueden controlar y deciden adelantar la boda para la que creen que quedan solo ocho días. No podemos saber hasta qué punto José de Elola busca la comicidad al describir la situación de los amantes o busca una diáfana moralina del retrato que intenta pintar:

-No, Juan mío: acuérdate de lo de antes...; acuérdate de que no estamos casados, y respétame, respétame: ten tú la fuerza, que a mí me falta, para defenderme de ti... y de mí misma.

-Inés, Inés de mi vida... No me temas... Es terrible lo que me pides; pues casi raya en imposible resistir a la fuerza de atracción que sobre mí ejerces. Pero me venceré. (*ibid*: 29)

La pareja, que no quiere ni mirarse para evitar la tentación, descubre libros fechados en los años 8000 y 9000 documentando su historia clínica. No dan crédito, pero cuando llega Marcial Rucandio les confirma que están en el día 25 de octubre del año 10000.

Los personajes no pueden comprenderse en castellano, pero sí consiguen hacerlo en vascuence. De esta manera conocen que Iberiola es una provincia del Imperio Mediterráneo compuesto por parte de Europa, el Norte de África, Siria, Palestina... cuya capital es JAFETOPOLIS (mayúsculas en el original) y que se sitúa en Mallorca. Marcial les explica que ahora están en Mundiópolis, la capital de todas las federaciones de la Tierra agrupadas en una Confederación Mundial vecina a una de las fuentes del Nilo, a orillas del lago Alberto.

Marcial advierte a la pareja de que han sobrepasado las vibraciones amorosas permitidas, lo que, sobre todo a Inés, le parece una práctica aberrante. Marcial se compromete a descargarles. No obstante ambos solicitan un sacerdote para casarse, aunque les advierte

—Los superpensantes no los usamos.

—¡Que no!...Pero ¿Cómo?... ¿Nadie?...

—No, señora.

—Entonces no podrá usted proporcionarnos un sacerdote... Necesitábamos uno con grandísima urgencia.

—No creo... Y eso que tal vez... Me parece haber oído que entre los parias hay unos perturbadores que se llaman sacerdotes. Dicen que consuelan en su miseria a esa ralea, con promesas de otra vida mejor que la que aquí padecen (...) y otras tonterías por el estilo (...) (*ibid*: 37)

Marcial va en busca de un sacerdote pero les conmina a que su boda sea un secreto para el doctor Mob. Baja a los subterráneos y pregunta a un patriarca por el sacerdote.

Una vez enterado el patriarca, por Rucandio, que los recién resucitados pedían, al despertar, un sacerdote, se apresuró a llamar a un *iberiolo* (español) que sobre su modestísimo traje no llevaba, por todo distintivo de su ministerio, sino una cruz roja en el pecho. (*ibid*:38)

El sacerdote resulta ser Ramón Cartoya, condiscípulo de Rucandio en Guernica, uno de los arquitectos más renombrado entre los superpensantes, y creador del Gran Palacio del Consejo Mundial. Misteriosamente, Ramón había desaparecido el día de la inauguración del edificio.

Marcial no comprende cómo ha podido dejar de ser un superpensante y caer en la abyección de convertirse en un paria.

Efectivamente: no sólo no he dejado de serlo, sino que ahora soy *más superpensante que antes*: lo que ya no soy es supergozante al estilo vuestro, a mi manera de antes (...) en éste en que me hayas, y tú llamas abyecto mundo, busco el camino de otro que está más alto, más arriba, mucho más que el vuestro. (*ibid*: 39)

En la superficie, en el mundo de los superpensantes, como también sucedía en las ciudades del placer de Mendizábal, existe el amor libre, las mujeres alumbran a sus bebés y los entregan a continuación a los Educatorios. Los padres no llegan a conocer a sus hijos.

Cartoya casa a Inés y a Juan y conmina a Marcial a que le visite, a que “baje”, para que le explique por qué tomó la decisión de convivir con los parias.

Eloa dibuja un paisaje completamente amoral, pero apunta la esperanza de regeneración de la humanidad que, como en *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*, parece que solo puede conseguirse por medio de la religión.

b. Elementos de anticipación

A lo largo de la novela *Elola* va descubriendo los adelantos que la ciencia y la tecnología humana ha desarrollado en el siglo C.

El Televiscinógrafo es como un teléfono pero para ver a distancia.

Existen autómatas, a los que llaman *automs*, como personal de servicio, a los cuales controlan los superpensantes por medio de un *capacete*, una especie de casco con una antena. Al mencionar estos autómatas, *Elola* hace una mención de *El ajedrecista*, máquina de calcular que inventó el ingeniero español Leonardo Torres Quevedo y fue presentada con gran éxito en la Feria Mundial de París de 1914¹⁹⁸.

El Telekino es el “mando a distancia” que desarrollaron en su día tanto el ya mencionado Torres Quevedo como Nicolás Tesla.

Hay vida en todo el sistema solar y se mantienen acuerdos de paz para asegurar la convivencia.

El Consistorio de las Naciones es presidido por el Supremo Manager del Sindicato Bancario. De nuevo, los sindicatos cobran el protagonismo desproporcionado auspiciado por Wells y parafraseado por Mendizábal.

El tren, como sucede en *Cuando el durmiente despierta* de Wells y en *Elois y Morlocks* de Mendizábal, ha perdido fuerza frente a los nuevos medios aéreos de locomoción. El aereohelicóptero viaja a 50 kilómetros por hora, el zeppelin a 180 y los aeroplanos a más de 300.

Las motoaceras o aceras autocirculantes son la versión de *Elola* de las “plataformas en movimiento” de Wells y las “fajas o vías” para el transporte urbano de Mendizábal.

La primera plataforma, inmediata a las fachadas, es de piedra firme, tiene siete metros de anchura y piso blanco; la segunda, tercera y cuarta, de madera, miden seis metros, siendo sus pavimentos, respectivamente, gris bajo, rojo y verde. Todas tiene de trecho en trecho grupos de diez sillones, en dos filas fronterizas a los canales y al paseo central de la envolvente, y a la par están las tres en constante movimiento que las arrastra con traslación circular, pero a diferentes velocidades (...) (*ibid*: 57)

En la superficie de Mundiópolis moran entre 16.000 y 18.000 superpensantes y supergozantes, mientras que unos dos millones de parias viven bajo tierra. En todo el

¹⁹⁸ Según aporta Félix Ares en *El robot enamorado: una historia de la Inteligencia Artificial*, Barcelona, Ariel, 2008, 12.

planeta, en total, dos millones de superpensantes y supergozantes habitan la superficie mientras que tres mil millones de parias que lo hacen en las catacumbas. En el Londres futuro de Mendizábal las cifras eran aún más desequilibradas.

El objetivo de la vida para los superpensantes y supergozantes es la soberbia, la lujuria y la gula. De tal modo disfrutaban del “arte culinario” que es necesaria en cada casa la presencia de un jefe de cocina y a un jefe químico, ya que para comer más y no engordar y mantener la salud se administran unas píldoras que aligeran la digestión. El autor define estas pastillas como el sucedáneo tecnológico de los vomitorios romanos. Los alimentos, como las píldoras en *Elois y Morlocks*, tienen unos efectos concretos sobre los que las digieren. El bizcocho acrecienta la memoria, la mermelada la capacidad discursiva, etc.

La moda en la superficie es también impúdica. Tanto que Inés para sentirse cómoda decide ponerse no un vestido sino tres. Así, por ejemplo, la mujer más elegante del siglo C y modelo a seguir por el resto es la “amigada” (la pareja) del Supremo Manager

La que era objeto de general y admirada curiosidad avanzaba por el paseo central *vestida de universo o firmamento*: traje constituido por sombrero, sandalias, brazaletes, un collar, un cinturón y nada más. (*ibid*: 58)

Elola aprovecha para lanzar otra “moralina”

Y lo notable es que la pobre Inés, hecha una facha en opinión de cuantas elegantonas la veían, riéndose de sus trajes sobre puestos, fue aquella tarde mucho más mirada por los caballeros, que la misma reina de la moda; pues siendo la única que tapaba algo, inspiraba el curioso interés que ni ésta ni aquéllas despertaban. (*ibid*: 59)

Los hijos e hijas de los superpensantes y supergozantes nada más nacer van al Educatorio donde son educados durante los veinte años que tardan en pasar la edad adulta. Marcial Rucandio explica a Inés y Juan el funcionamiento del sistema educativo del siglo C

Imagínese cuando el cuerpo y el cerebro de una criatura haya menester entre su nacimiento y los veinte años: desde las ubres artificiales con leche fosforada, para comenzar a robustecer, ya en la lactancia, las inteligencias, hasta los más perfectos gabinetes y

laboratorios científicos, necesarios en todas las carreras y profesiones (...) Lo único de que allí nadie cuida es de los corazones de los educandos: digo mal, se cuida de atrofiarlos; pues siendo meta del sistema educativo instruir en el modo de sacar de la vida la mayor suma de material placer; mediante egoísta concepción de ella, son estorbos a tal finalidad los corazones sentimentales y las conciencias pulcras (*ibid*: 59-60)

Si escasean los hijos de los habitantes de la superficie se traen algunos de más bajo linaje. Para paliar la baja tasa de natalidad de los privilegiados, los mismos Educatorios se convierten en el lugar ideal para concebir, y rara es la colegiala que no termina su periodo de instrucción sin haber dado a luz una o más veces. Se estima que un 45% de los nacimientos en la superficie provienen de los centros educativos.

Por el contrario, los parias sufren un sistema de “Ignorancia General Obligatoria”, son considerados criaturas subracionales. El doctor Mob asegura que la diferencia entre unos y otros está en la inteligencia y por esa razón ni les instruyen ni les dejan probar sus manjares. Se alimentan de un rancho que les proporciona la energía justa para realizar su trabajo.

Cuando los *automs* no son capaces por si solos de hacer alguna labor se utilizan parias a los que se les ha sometido a un tratamiento para atrofiar sus cuerdas vocales. De este modo, pueden escuchar las órdenes de sus amos, pero no responderlas ni molestarles con sus voces.

La obviedad de los comentarios de los superpensantes enfrentados a los puntos de vista de Inés y Juan enturbian una narración en la que la escasa habilidad narrativa, la sobreabundancia de signos ortográficos y las mencionadas notas al pie de página merman la asimilación de una historia que tiene en el sacerdote Ramón Cartoya el personaje mejor construido.

c. Una historia de amor

Marcial Rucandio acude a la cita con Ramón Cartoya en el subsuelo y sus sentimientos chocan con su pragmatismo

No, no era lo mismo pensar “en lo de abajo”, mientras a pleno aire y a la luz del sol se paseaba por la soberbias avenidas de Mundiópolis, que verlo a deficiente luz casi vencida por las sombra, sintiendo caer, de tanto en tanto, sobre sí las gotas de agua destiladas por la humedad de paredes y bóvedas: no era lo mismo decir “los parias moran allá abajo”, a verlos hacinados, en sus tenebrosas espeluncas, y circular por los hediondos callejones;

pues la omnipotente ciencia del siglo cien no había sabido resolver el problema de la eficaz ventilación de los subterráneos, sino en los hermosos almacenes en donde importa conservar en buen estado los productos de la industria de los parias, pero no en las cuevas habitadas por ellos. (*ibid*: 64)

Cuando encuentra a Cartoya y le expone sus sentimientos el sacerdote trata de descubrir si lo que siente es desprecio o lástima, pero Marcial ni sabe ni comprende el significado de esta palabra. Cartoya decide dejar para más adelante su indagación y comienza el relato de su historia, de cómo dejó de ser un supergozante de gran éxito profesional y social para vivir en el subsuelo y hacerse sacerdote para dedicar su vida a los parias.

Dos años antes de finalizar el Palacio del Mundo, Ramón Cartoya bajó al submundo para interesarse por la salud de un capataz que, a pesar de ser paria y monógamo, gozaba de una gran inteligencia natural. El capataz tenía mujer y cuatro hijos, pero no fue esto lo que más llamó la atención de Cartoya

Su asombrosa tranquilidad, al hablar de la muerte, contrastaba con el terror de los superpensantes a ella, y con el dolor de su mujer y de los cuatro hijos que rodeaban el lecho. La primogénita tenía veintiún años y unos ojos grandes, grandes, y todavía más dulces que grandes... (*ibid*. 66)

Cartoya siguió visitando, sin saber por qué, al capataz hasta su muerte y en el preciso momento del fallecimiento el patriarca Hobbson ofreció al moribundo “*¡para después de muerto! Dichas para mí incomprensibles en un mundo de arriba*” (*ibid*: 67).

Cartoya vuelve a su vida en la superficie cargado de sentimientos contradictorios y se inventa una nueva excusa para bajar y coincide de nuevo con la primogénita del capataz de nombre María. Los encuentros se suceden y el sacerdote descubre que a pesar de su educación lo que desea es pasar toda su vida junto a María. Primero la invita a “amigarse” a lo que ella se niega pues “Dios no quiere que los hombres y mujeres se junten y se aparten como los animales” (*ibid*: 68). Ramón, de repente, como si de una Epifanía se tratara decide esposarse con María, pero para vivir en la superficie. Conciben un hijo y María lo cría como una verdadera madre.

Los hermanos de María hacían turnos para cuidar de parias enfermos. Cuando María cumple su turno para cuidar a los enfermos de cólera, contrae la enfermedad y muere.

La primera mujer que a mano estaba cerca de mi esposa enferma amamantó a mi hijo como suyo. Al día siguiente de morir María me preguntó Hobbson qué pensaba hacer de mi hijo. “Un hermano de los hermanos de su madre”, le contesté y en seguida solicité de él que a fondo me explicara lo que de su religión me había hecho presentir María. (*ibid*: 70)

Poco después, Ramón Cartoya fue ungido sacerdote.

A Marcial Rucandio la historia le deja sobrecogido y confundido y la imaginación del hijo de cuatro años del sacerdote le hace llorar. Decide ir a ver a Clara Shaw, una multimillonaria de moral “sueltísima” con la que estuvo “amigado” cuatro años atrás y con la que concibió un hijo que ya está en el educatorio y del que parece imposible averiguar la identidad. Clara está dispuesta a “amigarse” de nuevo, pero Marcial la rechaza pues desea algo más que un “amigamiento”.

A partir de este suceso se suceden escenas de extrema y cursi sensiblería con Cartoya y, sobre todo, con su hijo Pinín. Los diálogos almibarados entre Marcial y Pinín resultan excesivos y cansan al lector, en especial por el lenguaje empleado por el niño

—¡Pobesito Masíal! Papá, enseñale tú a pesinase.

—No, yo no... Enséñale tú.

(...)

—Ven, Masíal, ven; yo te enseñaré (...) Arorillate aquí... Trae la manita... Mira, así... Po la señal... (*ibid*: 86)

Marcial se está convirtiendo a la fe y Pinín le enseña a rezar. El cambio del ayudante del doctor Mob no pasa desapercibido para Inés y Juan, que se sinceran con él y le preguntan por su estado, pues no saben si son esclavos parias de Mob o supergozantes y libres. Marcial les explica que la separación entre parias y supergozantes es la carencia o posesión de fortuna. La pareja proveniente del siglo XX confía en Marcial, al que juzgan una buena persona, y por ello le hablan con total libertad. Pero Marcial se siente confuso al escucharles, y se acuerda de Cartoya

Y, sin embargo, vosotros, él, y hasta su hijo, habláis siempre de las mismas cosas: alma, amor a los demás hombres, vida eterna, otro mundo, Dios... ¿Cómo es posible que sin estar de acuerdo para perturbarme hablen lo mismo gentes nacidas a ocho mil años de distancia?

—Porque para ese Dios de que Cartoya y nosotros hablamos son un instante esos millares de años (...) (*ibid*: 88)

Sea como fuere, Marcial, junto a Inés y Juan, ha de preparar un acumulador de amor para una demostración. Aunque la pareja detesta y teme ver el espectáculo de una pareja amarrada a la máquina del doctor Mob, Juan e Inés, comprobarán por fin cómo funciona en la práctica el interruptor electro-amoroso.

En el instante en que los infelices esposos aherrojados en los sillones se vieron, lució en sus ojos con deslumbrante brillo el ansia de mirarse, y exclamaron con apasionado acento: “Alma de mi vi...” él, y “Eduardo, Eduar...” ella, más sin poder acabar uno ni otro estas frases; porque, además de interceptarles las miradas, las pantallas lanzaban sobre los corazones sus radiaciones dolorosas, paralizando de repente sus impulsos de amor. (*ibid*: 97)

Marcial comete un error y no ajusta el equipo para que el amor y el dolor se transforme en energía y se produce una sobrecarga de “voltaje psíquico”. Elola, a pesar del inocente, casi infantil, mecanismo futuro imaginado, trata de subrayar el aspecto científico de lo sucedido en la yunta amatoria con lo que ocurre en circuitos eléctricos cuando se produce una autoinducción y se refuerza la corriente circulante al interrumpir el circuito.

Los amantes son liberados y Marcial se dispone a rendir cuentas ante el doctor Mob.

Mientras, en las también llamadas catacumbas, dos médicos del Educatorio Internacional anuncian que se llevarán a Pinín al ser apto para ser educado como superpensante dada la escasez de hijos entre los habitantes de la superficie.

El melodrama alcanza su grado más alto. Cartoya pide ayuda a Marcial, que no sabe cómo prestársela, pero en ese momento comprende que su forma de entender la vida ha cambiado, y maldice el siglo, a la sociedad y a la “casta de verdugos infames” (*ibid*: 101) a la que él pertenece.



Marcial evita que se lleven a Pinín al Educatorio Internacional.

Marcial se enfrenta a los celadores que pretenden llevarse a Pinín y consigue evitarlo aunque para ocultarlo tenga que subirlo a la superficie, a su hogar. Su idea es que los celadores se lleven a otro niño a lo que Cartoya se opone porque, si bien daría la vida por Pinín, no está dispuesto a hacer mal a otros por culpa suya. Marcial le pregunta

—¿Pero qué gente sois los parias... ? No sé si llamaros héroes o dementes.

—Ni lo uno ni lo otro: cristianos nada más; verdaderos cristianos, no en el nombre, en el alma.

—¿Cristianos?... ¿Cristianos?... Ese nombre... Ah, sí! Roma, el circo, las fieras, los mártires... ¿Y sois?

—Los mismos, solo que ahora el martirio dura la vida entera, y los tigres son los superpensantes, que roban nuestros hijos... (*ibid*: 103)

Marcial “compra”, como ya hiciera con Inés y Juan, a Ramón Cartoya y a Pinín para intentar mantenerlos a salvo. Cartoya se lo agradece, pero juzga que su deber es estar con los parias, con sus otros hijos ya que de Pinín puede cuidar Marcial.

La curiosidad científica de Elola no consigue detener cierto prejuicio hacia la técnica en el relato

Si, colosales, pero malditos... El es la prueba de a lo que puede conducir la bienhechora ciencia cuando marcha sola, huérfana de toda idea de moralidad. (*ibid*: 82)

Cerca del final de la novela, y tras las preguntas de Pinín sobre quién es el que ha puesto el Sol en el firmamento, Marcial Rucandio, el científico del siglo cien llegará a a decir:

Tiene razón Pinín: es muy grande, muy grande, no puedo hacerlo: *los sabios no podemos hacerlo*: como no podemos hacer ni una mosca, que, pareciendo tan pequeña, no es menos grande que el Sol; como nada sabemos *hacer* de la nada; como ni el mismo Mob, ese coloso de la ciencia, sabe hacer el amor, teniendo que robar el amor que Otro más grande, más sabio, más poderoso que él hace nacer en los corazones de los hombres... (*ibid*: 109)

El cristianismo avanza hacia el triunfo final. Y Marcial convence al doctor Mob de que es más rentable energética y económicamente no exprimir a las parejas en las juntas amorosas hasta causarles la muerte o la locura, sino hacerlo en sesiones cortas y

espaciadas. En vez de obligados, los amantes parias acuden voluntarios para evitar el sufrimiento a otros hermanos, aunque se prepara una ley similar a “la que en edades pasadas se llamó de Servicio Militar Obligatorio” (*ibid*: 110) de prestación amorosa.

En los últimos días de diciembre del año 10000 están a punto los cinco acumuladores que cargaban amor en forma análoga a como una dinamo carga un acumulador eléctrico, de los que el doctor Mob cree que sólo existe uno. Los otros cuatro están preparados para lanzar al espacio la vibración amorosa sin transformar. Es la “Conspiración del amor”, título del penúltimo capítulo, organizada por Marcial Rucandio, Inés y Juan.

La demostración del acumulador del doctor Mob, a la que acuden los hombres más poderosos del planeta, está programada para el 12 de enero de 10001. Marcial pone en marcha no solo el acumulador construido a tal efecto sino los otros cuatro que permanecen ocultos y comienzan a descargarse en la atmósfera

(...) en el vasto salón del Consistorio comenzaba a flotar algo extraordinario: una etérea influencia que, al ondular en el ambiente con suavidad de hálito de dulcísimas brisas, oreaba la frente de los sesudos superpensantes y acorchados supergozantes, y aún parecía ir infiltrándoseles en los duros corazones. (*ibid*: 117)

Henchidos de amor los hombres más poderosos de la Tierra, y a instancias de Marcial, son suprimidos los educatorios, prohibido el uso industrial del amor y abolida la esclavitud. Todos se lanzan a buscar a sus hijos e hijas mientras los parias van saliendo a la superficie. El amor ha reconquistado el mundo y los cristianos, más de tres mil millones, no tendrán problema para llevar por el buen camino a los dos millones de superpensantes y supergozantes.

El acento religioso de *El amor en el siglo cien* es más acusado aún que en *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*. La idea de la que parte José de Elola es casi la misma, la estructura de un mundo dividido en “habentes”, en la superficie, y “carentes”, bajo tierra también. Las proporciones entre unos y otros no son tan exageradas como en la novela de Mendizábal, pero la esencia es la misma. El desenlace tiene un carácter más “científico”, pero también sorprende el desfase temporal. Se supone que el cristianismo triunfará, pero el cambio se ha operado por un elemento tecnológico del que se ha invertido su funcionamiento.

La novela de Elola es coral y presenta algunos personajes trabajados que evolucionan, como Marcial Rucandio, o que cimentan la historia, como Ramón Cartoya. El viaje en el tiempo, aunque cuente con una descripción es como en *Elois y Morlocks* un instrumento para fabular un futuro controlado por los sin Dios y, por tanto, en opinión del autor, amoral. Un futuro en el que reina la injusticia, producto de la aplicación del comunismo y en el que los “bárbaros” del siglo XX, Inés y Juan, sirven para extrapolar y comparar las actitudes de una pareja como “Dios manda” en una sociedad marcada por la lujuria, provocada por la liberación femenina, y que se apoya con soberbia sólo en el desarrollo tecnológico. El egoísmo, en este caso, cobra un rango pseudoreligioso.

3.4.6.- Las confesiones de Cayac-Hamuaca (1931) de José Lión Dépêtre

No ha sido tarea fácil obtener unos mínimos datos biográficos sobre José Lión Dépêtre. Tras la lectura de su novela en la que un comunismo justo y equitativo triunfa en Europa y un repaso a su también fragmentada bibliografía, en la que encontramos un libro de poemas en prosa titulado *Rebeldías* editado en México en 1937, colegimos que el autor debía haber abandonado España en la Guerra Civil. La pista resultó acertada, pero de casualidad, pues Dépêtre no huyó de España sino que estaba en el citado país centroamericano cuando comenzó la contienda española. De todas formas, nos resultaba difícil comprender la nula información que podíamos localizar en España sobre este autor salvo los títulos de traducciones de textos jurídicos que existían en librerías de lance.

Gracias a la obra *La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975)* coordinada por Josefina Cuesta y editada por la Fundación Largo Caballero en 2009, y a la investigación de Luis Arias González y Francisco de Luis Martín, pudimos comprender el silencio que se había cernido sobre este autor.

Bajo el epígrafe “La depuración en el cuerpo diplomático. El caso de José Lión Dépêtre” los investigadores ofrecen los siguientes datos:

José Lión Dépêtre Saulnier de Guilhen nació el 26 de septiembre de 1893, en Valladolid. Su padre era un ingeniero francés que vino a España a trabajar en el trazado del ferrocarril y después se quedó en nuestro país al frente de un negocio de harinas. Dépêtre, hijo, estudió Derecho e ingresó en la carrera diplomática donde se graduó como el séptimo de su promoción. Fue agregado diplomático en Madrid durante seis años y, posteriormente, estuvo destinado en Buenos Aires a las órdenes de Ramiro de Maeztu con el que no

compartía ideología. En Amberes fue vicecónsul y en Santos (Brasil) cónsul. Ocupó el mismo cargo en Sofía y recaló en París a petición de Salvador de Madariaga. En 1933, fue nombrado agregado comercial en México, Centroamérica y Panamá. Residió en México D.F. cuando estalló la Guerra Civil española.

El autor de *Las confesiones de Cayac-Hamuaca* había visitado todos los países latino americanos, excepto Perú y Ecuador, y había viajado por Francia, Bélgica, Italia, Suiza, Bulgaria, Rumanía, Turquía y Marruecos (...) “era altamente considerado por su capacidad de trabajo, dominio de idiomas y cultura” (Cuesta, 2009: 252)

Al estallar la Guerra Civil, sólo un 10% de los diplomáticos profesionales se mantuvo fiel a la República, entre ellos José Lión Dépêtre

Esta actuación pro-republicana y su celo profesional, no le serán perdonados nunca; el cónsul en Guatemala –Francisco López Escobar– se encargó de airearlas y utilizarlas convenientemente en su contra en cuanto se presentó la menor ocasión para ello. Antes de terminar la Guerra ya fue catalogado como “muy rojo”, “no adherido” y acusado de “colaboración activa con el gobierno marxista”, lo que supuso su expulsión definitiva del Cuerpo Diplomático el 2 de noviembre de 1940. (*ibid*: 253)

Para ganarse el sustento comenzó su carrera como traductor y escritor especializado en derecho diplomático. Pero en México la situación no fue en absoluto tan idílica como otros exiliados han querido hacer ver¹⁹⁹ razón por la que Dépêtre regresó a España con la esperanza de que el indulto general de 1952 le permitiera retomar su carrera diplomática. En 1953 solicitó la readmisión. En 1963 se le concedió el retiro (contaba ya con 70 años, la edad reglamentaria de jubilación), pero solo por lo trabajado hasta 1940, fecha en la que fue depurado. En 1974, se le readmitió al servicio sin sanción alguna y con efectos retroactivos desde 1953; pero de poco le sirvió, pues moriría ese mismo año.

Arias y de Luis lo definen como

(...) un intelectual *sui generis* que vio frustrada buena parte de su producción escrita por tener que dedicarse a otros menesteres más prosaicos y relacionados con la supervivencia; permaneció así en una marginalidad asumida e incrementada ya que nunca encajó en el

¹⁹⁹ Como lo demuestra el ensayo de José Lión Dépêtre, *La tragedia de Méjico* (Estades, Madrid, 1954) un texto objetivo, a pesar de su estilo interpretativo, en el que desmitifica el tratamiento que el país americano dispensó a los expatriados españoles durante y tras la Guerra Civil.

“pensamiento oficial” del exiliado, a pesar de colaborar de buena fe y con entusiasmo en alguno de sus aspectos más señeros, como el conocido proyecto editorial mexicano del Fondo de Cultura Económica (...) (*ibid*: 250)

Discrepamos de estos investigadores, pues nosotros sí le consideramos más cercano a la “tercera España” en la que destacaron personajes como Zubiri, Marañón o Pérez de Ayala. A Dépêtre le obliga la verdad, la objetividad, y no su ideología. De ahí que nunca fuera perdonado por los vencedores ni querido por los vencidos.

Entre sus trabajos mal pagados y en la sombra destacan

(...) toda una serie de estudios sobre la cuestión gibraltareña y la interpretación del Tratado de Utrecht que fueron la base histórico-jurídica de la archiconocida defensa que sobre la devolución del Peñón efectuó el ministro Castiella en la sesión del 15 de enero de 1957 ante la Asamblea General de la ONU. (*ibid*: 259)

Dépêtre, como tantos otros, fue víctima de sus ideas y su gran valía no le fue reconocida, pero sí explotada. Nunca sabremos si de haberse desarrollado de otra manera la historia habría escrito más ficción. En 1931, publicó la novela *Las confesiones de Cayac-Hamuaca*, y en 1932, *Yo leproso*. Arias y de Luis califican ambas obras de “vanguardistas y originales” ateniéndose a la regla no escrita de no mentar la ciencia ficción cuando el objetivo es elogiar a un escritor o a un intelectual.

a. El primer gran ejemplo de novela apocalíptica

En *Las confesiones de Cayac-Hamuaca*, editada por la Imprenta Sáez Hermanos de Madrid, Dépêtre utiliza el viaje en el tiempo para mostrarnos un futuro cercano en el que toda la tecnología de un mundo avanzado demuestra ser completamente inútil cuando la Humanidad se enfrenta a una catástrofe natural de proporciones cósmicas. La consciencia del esperado final saca a la luz lo mejor y lo peor de las personas y lo hace en un paisaje marcadamente visual y tétrico que permite sellar un pacto de ficción con el lector mucho más firme que el rubricado por Mendizábal y Elola. La novela comienza con la siguiente Advertencia²⁰⁰:

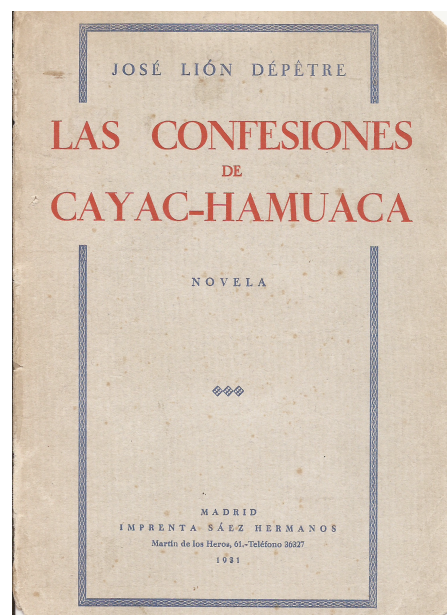
²⁰⁰ Un recurso habitual que en 2006 retoma Félix J. Palma en *El mapa del tiempo* (Capítulo 7 de esta tesis).

Lector: El fin del mundo no es una amenaza tan remota como crees. Los Espíritus Elegidos presienten ya el hálito glacial de la Segadora que ronda nuestro planeta. Conozco el Gran Secreto y en este libro te lo voy a revelar.

A orillas del río Guaporé, límite entre Brasil y Bolivia, el narrador se encuentra con la tribu selvática de indios Bosoros. El cacique de la tribu, cuyas confesiones y nombre dan título al libro²⁰¹, es el Supremo Sacerdote y médium por excelencia que advierte al "civilizado" de que el mundo se extinguirá cuando él se reencarne en otro español, Juan Antonio Reguera, habitante de siglo XXI que presenciara el cataclismo final.

Para definir el cronotopo debemos suponer que la historia arranca en 1931, fecha de redacción de la novela, con la visita de un español a la selva donde encuentra a un chamán que puede conocer el futuro a través de sucesivas reencarnaciones.

La metempsicosis o la creencia en la transmigración de las almas es un tema que ha tenido gran fortuna en la literatura. Reaparecerá en algunos de los textos que analizamos en esta tesis, como *El anacronópete* (1885) de Enrique Gaspar (Capítulo 2 de esta tesis) o *Los hijos de la lluvia a.C.* (1985) de Torcuato Luca de Tena (Capítulo 4 de esta tesis). A lo largo de la Historia Literaria ha encontrado extraordinarias formulaciones, no sólo en la cuentística oriental sino en textos de cercana modernidad y proximidad genérica como el *Metzengerstein* (1832) de Edgar Allan Poe o *El mejor relato del mundo* (1891) de Rudyard Kipling. En *Las confesiones de Cayac-Hamuaca* Dépêtre, tal vez sin pretenderlo, ofrece un caso muy original de metempsicosis ya que el Sumo Sacerdote de la tribu de los Bosoros no recuerda una vida pasada sino que relata lo que le "sucedió" en una vida futura, en 2082. Por tanto, o estamos ante un vidente o ante hechicero que habita un universo donde pasado, presente y futuro conviven en un mismo continuo.



Cubierta de la novela de José Lión Dépêtre

²⁰¹ Como en el caso de *El anacronópete* consideramos que el título de la novela de Dépêtre además de complicado es poco sugestivo y no ofrece ninguna pista sobre su original contenido.

Por lo demás, *Las confesiones de Cayac-Hamuaca* se ofrece al lector a modo de libro revelado. El narrador inicial transcribe la historia que a él le narra Cayac-Hamuaca cuando cae en trance

Echó la cabeza hacia atrás: sus ojos se cerraron; un resplandor sobrenatural animó su fisonomía bárbara de salvaje. Y durante varias horas, en un castellano perfecto, me contó lo que sigue... (Dépêtre, 1931: 7)

En 2082, el Sol entra en una fase de mayor actividad "como si el astro quisiera acelerar su marcha hacia la Muerte". La Federación de Estados Europeos –la tendencia a unir Europa u otras grandes regiones en una sola es una constante en la cf española²⁰² e internacional²⁰³– se está despoblando por el Norte. El Gulf-Stream²⁰⁴ (en inglés el original) no llega a las costas europeas.

El "coloso norteamericano había reducido definitivamente a las Repúblicas Centroamericanas" (*ibid*: 10) donde emigran sus ciudadanos huyendo del frío. Francia se iba vaciando en las selvas africanas bajo su dominio y España empezaba a "sentir el flagelo cruel de la temperatura helada".

El protagonista es Juan Antonio Reguera, un español de 27 años soltero y triunfador, "educado en la amplia y comprensiva moral del Espiritismo" la religión²⁰⁵ que más adeptos contaba por entonces.

El narrador sitúa al lector en el escenario elegido y va dando una serie de datos e indicios para dar forma a la sociedad del siglo XXI en el momento de enfrentarse al anunciado y progresivo fin del Mundo que es, en definitiva, el *novum* de la obra. Los astrónomos han descubierto que el Sol ha entrado en una fase acelerada de enfriamiento que impedirá en breve plazo (entre tres y 20 años, estiman los expertos) la vida en la

²⁰² En la cf española es raro el libro de anticipación que al referirse a nuestro país no lo haga con España y Portugal unidos en una sola nación o estado, que suele responder al nombre Iberia. Un claro ejemplo de que este tipo de literatura tiene muy poco de profética. Ningún autor acertó imaginando un sistema atomizado de pequeños gobiernos locales; tan sólo Fernando Vizacaíno Casas (Capítulo 6 de esta tesis) en *Las autonomías*, y en tono humorístico, consiguió pergeñar algo parecido a la realidad actual. El abogado y escritor de origen valenciano vaticinó una autonomía en la que el "farfallo", dado el defecto que mostraba el alcalde nacionalista que promovía la segregación, se convertía en la lengua oficial.

²⁰³ En 1984, George Orwell divide el planeta en tres grandes federaciones que guerrearán entre unas y otras casi aleatoriamente.

²⁰⁴ El *Gulf Stream*, la Corriente del Golfo es uno de los factores claves en la bonanza climática del Norte de Europa. Las teorías sobre la catástrofe global que supondría el cese de esta corriente siguen estando plenamente vigentes.

²⁰⁵ El espiritismo se puso de moda en el siglo XIX gracias a los libros del francés Allán Kardec (1804-1869).

Tierra. Ante esta perspectiva y aunque las religiones redoblan sus esfuerzos prometiendo las mayores bienaventuranzas para la vida después de la muerte

(...) el afán de toda la Humanidad era gozar sin freno, aprovechar el tiempo que aún restaba de vida para usar y abusar de todos los placeres. ¿Qué importaba que los abusos extenuaran, destrozaran la salud, si esa salud ya no servía de nada, ante el plazo fatal? Las costumbres habían adquirido una materialidad que asustaba a las buenas ancianas que aún recordaban los tiempos de principio del siglo XXI, en que las relaciones entre los sexos estaban sometidas a ciertas reglas que no se quebrantaban sin escándalo. (*ibid*: 13 y 14)

Juan Antonio sale con su coche a pasear por Madrid y de paso buscar a su pretendida: Mari-Luz, una excepción para los tiempos que se están viviendo donde las aventuras sexuales se tienen a diario, pues la joven de 18 años es un ejemplo de recato y religiosidad.

La localiza en el estanque del Retiro ahora convertido en pista de patinaje donde disfrutaban los privilegiados que se niegan a asimilar las alarmantes noticias

Unicamente (sic) el frío, despiadado, inexorable, que mordía los cuerpos con sus huesudas y heladas mandíbulas de muerte, ponía un freno obligado al goce sin tasa. Los privilegiados podían despreciarlo todavía; pero la gran masa humana sufría el terrible flagelo, y eran muchos los que sucumbían a sus consecuencias. (*ibid*: 20)

La diferencia de clases también está presente en la novela de Dépêtre aunque en menor medida que en *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* y en *El amor en el siglo cien*. Y también, como en el caso de las novelas citadas, en *Las confesiones de Cayac-Hamauca* la liberación de la mujer y la promiscuidad sexual parecen guardar una relación de causa-efecto

Por fin las mujeres habían conseguido la igualdad absoluta con los hombres (...) El recato y los pudores femeninos, tan celebrados en la literatura pasada, no se consideraban ya sino como una desviación espiritual, una deformación psíquico-física como la timidez o el tartamudeo (...) y terminaron en la práctica, muy corriente, de la operación quirúrgica que suprimía en la muchachas los obstáculos de la virginidad, evitándoles los dolores y las repugnantes escenas de las primeras caricias, que se juzgaban nocivas por la influencia que pudieran tener en la mente de las jovencitas. (*ibid*: 24)

La igualdad trae como consecuencia el “anticoncepcionismo” y la disminución de la natalidad empuja a gobiernos como el francés a seleccionar a las mujeres más aptas para la reproducción y las empareja con hombres de ciencia, atletas y artistas. El resultado es tan satisfactorio que se exporta a los Estados Unidos

Los ciudadanos se fabricaron en series, y cada serie tenía su especialidad. Se fabricaron atletas en Boston, cineastas en los Angeles (sic), futuros banqueros en Nueva York. El viejo senador Miller propuso que se montara una fábrica de bandidos en la provincia de Nicaragua, para repartirlos por la Unión y distraer así un poco la aburrida monotonía que el estandarismo extendía sobre toda Norteamérica. (*ibid*: 25)

Dépêtre presenta su idea sobre un futuro en el que la selección natural da paso a la selección artificial y de alguna manera se adelanta a la novela *Brave New World* de Aldous Huxley que se publicaría un año después, al apuntar una sociedad formada por hombres y mujeres hechos a medida y con una función concreta y predeterminada genéticamente. Dépêtre solo esboza la idea, pero consideramos interesante destacarla pues en unas cuantas líneas presenta varios puntos que han dado o podrían haber dado para escribir una novela completa.

El matrimonio en el año 2082 también ha caído en desuso y, si no es por conveniencia o interés, solo es practicado por “sectas religiosas” como católicos y neo-espiritistas. Además, y dado el género de vida imperante no suele venir acompañado de procreación.

Para paliar el problema del bajo índice de natalidad

Así como antiguamente los hombres prestaban el servicio militar, en casi todos los Estados las mujeres fueron obligadas al servicio personal de rendir un hijo, y sólo se libraban por deformación física, o si eran declaradas ineptas después de tres ensayos con reproductores diferentes. (*ibid*: 27)

Como ya hemos visto, José de Elola en *El amor en el siglo cien* también plantea algo similar al servicio militar para que las parejas enamoradas realicen una prestación obligatoria a la sociedad dejando que sus efluvios amorosos se conviertan en energía.

En este punto, y como demérito a la idea expuesta por Dépêtre, aparece ese tipo de “humor” tan hispano íntimamente relacionado con el sexo. El narrador asegura que a

pesar de la obligatoriedad de participar en este sistema de cultivo intensivo de la raza muchas mujeres aceptaban los tres ensayos pero se las arreglaban para salir indemnes de todos ellos

Hubo necesidad de crear un cuerpo especial de Vigilantes de la Reproducción, respetables varones que presenciaban los ensayos para evitar los fraudes y vigilaban a la mujer durante las diez horas siguientes. Estos patrióticos funcionarios mostraban tal celo y civismo en el desempeño de su delicado cometido, que no se dió (*sic*) nunca el caso de excusarse por enfermedad ni por cualquier otro motivo. No faltaban ni una sola vez a su importante obligación. (*ibid*: 28)

La, nos atrevemos a decir, tradicionalmente reprimida sexualidad española²⁰⁶ está presente en este ejemplo de novela de anticipación escrita en la II República por un autor afín a la izquierda. El amor libre, la igualdad de la mujer, la anticoncepción... Toda una serie de ideas progresistas corren el riesgo de diluirse ante el gracejo de imaginar a unos libidinosos Vigilantes de la Reproducción.

También como en las novelas de Mendizábal y de Elola el Estado ejerce de padre y madre de los recién nacidos en establecimientos en los que los niños permanecen hasta la pubertad, momento en el que son clasificados según su capacidad intelectual para oficios manuales, para profesiones liberales (ingenieros, arquitectos, abogados...) o para políticos, médicos, profesores y financieros los más capacitados.

Asimismo, otra de las constantes que en la *cf* marcan el nivel de progreso tecnológico de una nación o sociedad, es el poder de destrucción, razón por la que en el año 2082 son innecesarios los ejércitos numerosos pues se mata a distancia y en masa.

No obstante, subraya el narrador entrando en cierta contradicción con lo expuesto hasta ahora

Bien es verdad que en Europa, dominada por el nuevo comunismo, cuya base social era la aportación proporcional de capacidades, el peligro de cualquier conflagración había desaparecido completamente. No existía el servicio militar, ni armamentos, ni fortalezas. Los Estados Federados Europeos componían una gran confraternidad, en la que la vida

²⁰⁶ Sin intención de indagar en profundidad, este tipo de humor nos recuerda al de Fernando Vizcaíno Casas (Capítulo 5) —aunque en su caso la caricaturización llevada al extremo y entreverada con hechos reales era parte de su valor como novelista — y al más chusco y ramplón que caracterizó una abundante filmografía englobada en el conocido como “cine del destape” en el que la obsesión sexual del español medio era parte del argumento.

había sido dulcificada, dirigida metódicamente hacia el reparto equitativo de las comodidades materiales y las aspiraciones del espíritu. (*ibid*: 30)

Ningún avance puede frenar el cataclismo y Juan Antonio desea casarse con Mari-Luz para ser feliz lo que les quede de vida, pero los padres de ella se oponen pues consideran que llegados a este punto lo que hay que hacer es prepararse para la inminente vida eterna en la que ellos sí creen.

Mientras tanto, Madrid se va despoblando y la sierra de Guadarrama es un glaciar. Mari-Luz y su familia, seguidos por Juan Antonio, emigran a Río de Janeiro en un barco de propulsión eléctrica que parte del puerto de Cádiz a 30 grados bajo cero. En plena travesía Juan Antonio cobra conciencia de otro de los hechos que dieron origen a la literatura de *cf*, la insignificancia del hombre y de su mundo en un universo que hasta hacía relativamente poco tiempo pensaba que giraba en torno a él

En pleno Océano, una noche de luna, se da uno cuenta exacta de los insignificante que es nuestra Tierra. Se presiente su reducida redondez. Es ridículamente pequeña, perdida entre la grandiosa inmensidad de las estrellas... Después de todo, ¿qué importancia podía tener, para la marcha del Universo, la agonía de nuestro menguado sistema solar? (*ibid*: 44)

El frío ha empujado a los poseedores –los “habentes” de Wells, Mendizábal y Elola– a la cuenca del Amazonas y a los valles del Congo y del Ganges. Las fuentes de energía tradicionales se agotan y dan paso a los “aspiradores de electricidad de la atmósfera” obra del ingeniero español Casares –a la sazón amigo de Juan Antonio– pero no son capaces de generar el calor necesario para evitar el acecho de la “Muerte Helada”.

La fauna nortea, como renos, focas y osos polares, busca refugio en las zonas más cálidas. Madrid ya ha muerto y España se vacía.

Detrás del hombre fugitivo, iban quedando los vestigios de su complicada civilización. Ciudades inmensas y ricas hasta hacía pocos años; edificios suntuosos; obras de ingeniería atrevidas y esplendentes. Sobre todo ello, la nieve, que caía incesantemente, iba extendiendo el albo manto de la Eternidad. Aún unos cuantos meses, y la orgullosa Europa presentaría el mismo aspecto solitario y tétrico que las regiones del Polo, de las que jamás pudo adueñarse el hombre. (*ibid*: 51)

Río de Janeiro es la nueva capital del mundo y alberga a 16 millones de personas aunque, día a día, llegan nuevos y ricos moradores. Para los desposeídos la vida en esta superpoblación se hace insostenible y los obreros caen por millares al igual que sus hijos, que no llegan a vivir nada más que unas cuantas horas; “sólo los millonarios, los acaparadores de la riqueza, podrían seguir viviendo”.

Al final los que menos tienen se rebelan contra los que disponen de “las Calorías, únicas diosas adoradas entonces”. La lucha es tan bestial que amenaza con liquidar a ambos bandos; por esto, llegarán a un acuerdo. No obstante, los aeroplanos necrófilos no dan abasto para arrojar los cadáveres al mar.

Juan Antonio decide volver a España para encontrarse con su amigo, el ingeniero Casares. Cuando se despidió de él estaba diseñando un “traje-calefón” para sobrevivir al frío. No ha tenido noticias desde entonces y cree que el invento del español puede salvar su vida y la de su amada.

La Compañía Transaérea Franco²⁰⁷ no vuela desde Málaga a Madrid por el mal tiempo por lo que no le queda más remedio que hacer el viaje en un trineo eléctrico.

Todo el territorio de la Península Ibérica estaba cubierto por espesa capa de nieve. El puerto malagueño, abarrotado de embarcaciones abandonadas, destrozadas casi todas en su constante chocar entre sí, y muchas medio sumergidas, parecía haber sido teatro de una encarnizada batalla naval. Veíanse naves empotradas unas en otras; proas montadas sobre popas, en monstruoso acoplamiento; quillas al aire, relucientes como cetáceos hinchados...
(*ibid*: 63)

Las descripciones de Dépêtre son muy visuales, casi cinematográficas, y crean, con gran economía de recursos, un ambiente tan desolador que logran hacer que el lector se ponga en la piel de Juan Antonio Regueras y viva intensamente el viaje hasta Madrid, siguiendo los postes de suspensión del tren aéreo.

En Toledo se avería su trineo, pero encuentra un grupo de esquimales y consigue que le cedan uno de sus trineos a cambio de un encendedor automático.

No podríamos ocultar que el racismo de Dépêtre no va a la zaga del manifestado por Wells en su novela *When the sleeper wakes* cuando imagina la Policía Negra. Dépêtre llega a escribir en el relato que “La idea de pernoctar en promiscuidad con

²⁰⁷ En 1926, Ramón Franco Bahamonde (1914-1938) cruzó el Atlántico en el Plus Ultra en la considerada como una de las grandes hazañas de la aviación española. No es difícil imaginar que José León Dépêtre rindiera homenaje al aviador bautizando con su apellido a una compañía aérea.

aquellos esquimales le daba tal asco, que prefirió buscarse un albergue para él solo” (*ibid*: 66) o también, por boca de un amigo del protagonista, “Prefería Río, donde al fin y al cabo, eliminados por el frío los negroides, todos eran de la misma raza (...)” (*ibid*: 107). Ese mismo amigo, que por su edad desea realizarse un trasplante de gónadas para recobrar el brío juvenil, le pide consejo sobre el donante: “Como verás por el nombre, debe ser español el que contesta, cosa agradable, porque no se sabe, en este país tan mezclado de razas, qué clase de aficiones se pueden uno inocular” (*ibid*: 110).

A su llegada a Madrid, Juan Antonio descubre a los renos pastando los líquenes adheridos a los escasos troncos de árboles que quedan en pie y osos blancos en el Manzanares. De nuevo, al describir parajes conocidos, el autor dota a su narración de gran plasticidad y sentimiento

¡Triste espectáculo el de la Puerta del Sol! Los hermosísimos edificios que la circundaban, oscuros sobre el fondo albo de la nevada, parecían llorar en silencio su triste suerte. Ni un alma. Los ladridos de los perros resonaron con eco lúgubre, aprisionando el alma del viajero en un temor indefinido. Entonces, por primera vez, creyó ver surgir de la nieve, junto al trineo, el descarnado espectro de la Segadora... (*ibid*: 71)

Juan Antonio encuentra un puñado de madrileños esquimalizados que siguen las costumbres de las tribus de esquimales. Se han establecido a orillas del Tajo y conviven con personas de otras nacionalidades, todos desfavorecidos, que por falta de medios no han podido emigrar más lejos.

La esencia de la literatura apocalíptica es resumida en una reflexión del protagonista

Pensaba Juan Antonio en la poca consistencia de la civilización, frente a las fuerzas bárbaras de la Naturaleza. En la hecatombe universal habían perecido por millares los civilizados, y los sobrevivientes huían del frío, alocadamente, hacinándose en la línea ecuatorial, en la que el frío ya los alcanzaba también, haciendo terribles estragos. Disminuía rápidamente la Humanidad civilizada. Y aquellos hombres semisalvajes, despreciados por su resistencia a adoptar las costumbres de los civilizados (...) podían desafiar, con sus procedimientos primitivos, la feroz acometida del frío. (*ibid*: 79)

En el aeropuerto madrileño solo queda un ingeniero y varios mecánicos y ellos comunican a Juan Antonio que hace tres meses que han perdido de vista a Casares.

Creen que posiblemente ha partido al Congo con una Comisión de Sabios europeos cuya misión era extraer calor del centro del planeta mediante perforaciones. Juan Antonio, no obstante, decide acudir a la casa de Casares

Un cuadro espantoso se ofreció a su vista: Sentado en un gran sillón aislador, estaba Casares, revestido del ansiado traje. Parecía vivo; pero los ojos fijos y vidriosos indicaban que había muerto hacía tiempo, aunque estaba perfectamente conservado por el frío. Una gran quemadura, que partía de la oreja, se introducía por el cuello bajo la ropa, chamuscada a su entrada. Una pierna estaba casi carbonizada, tesa y con el pie vuelto hacia dentro. Las manos introducidas en los bolsillos, agarraban visiblemente los generadores eléctricos. Era indudable que el desgraciado inventor, al ensayar el traje que constituía su mayor ilusión, calculó mal la potencia de las corrientes y se electrocutó él mismo. (*ibid*: 83)

Un *nice doctor*, en este caso, pero que acaba tan mal como los clásicos *mad doctor* de la *cf*: vencido por su propio experimento en la soledad de su laboratorio.

Un Juan Antonio desmoralizado regresa a Río y trata de convencer a Mari-Luz para que sellen su amor físicamente. Ella no accede y, además, le advierte

Créete que si el catolicismo ocurre, es para purificarnos y a fin de que se expíen todas las locuras que se han hecho en el Mundo estos últimos siglos. Si resistimos a la tentación, y permanecemos estoicos, guardando nuestro tesoro de piedad y sacrificio, Dios nos premiará de alguna manera, a pesar del aparente castigo que creemos nos envía ahora. (*ibid*: 101)

Mientras tanto, Río no puede soportar la llegada de más personas a la ciudad. Los dirigentes políticos han llegado a catalogar estas muchedumbres del modo siguiente:

Los habitantes –dijo, a su vez, el ministro del Interior– se pueden dividir en dos grupos: los que piensan exclusivamente en salvarse, moral y físicamente; y los que dando por inútil todo intento de salvación, no piensan sino en divertirse, que son los más. No hay manera de conservar el orden, ni de evitar los excesos. (*ibid*: 105)

Los científicos aseguran que ese mismo invierno cesarán las condiciones necesarias para la vida humana en la Tierra. La noticia no sale a la luz pública para evitar males mayores. Apenas hay víveres para la mitad de la población y el Gobierno,

asesorado por un famoso bandido, decide acabar con unos diez millones de personas con bombardeos selectivos y lanza-rayos.

(...) el Gobierno justificaba la trágica decisión que se había visto obligado a tomar. Los comentarios fueron violentos al principio; pero como el supuesto peligro había pasado, y ya los amenazadores aviones se había retirado, los supervivientes, egoístamente, fueron acallando sus protestas. (*ibid*: 127 y 128)

Juan Antonio y Mari-Luz se salvan, pero la temperatura ya alcanza los 80 grados bajo cero y las escenas en la calle cada vez son más truculentas,

Las mujeres que habían sido hermosas, conservaban en sus cadáveres la plasticidad de sus líneas, y esto daba lugar a monstruosos actos de necromanía. A pesar de la vigilancia de la policía, muchos cadáveres fueron profanados. En la locura que se apoderaba de los espíritus, con la amenaza de la muerte próxima, se agigantaba el instinto de gozar sin medida. (*ibid*: 144)

La familia de Mari-Luz ha ido muriendo y la joven, por fin, accede a casarse con Juan Antonio. Y se casan: a 78 grados bajo cero, en una ciudad muerta, muertos de hambre y frío. En su deambular hacia una zona que se promete algo más cálida le quitan una lata de extracto alimenticio a un cadáver y para abrirla Juan Antonio pierde parte de su dentadura.

Mari-Luz ya no puede más y la pareja se protege del frío tras una pila de cadáveres.

En ese momento atravesó la calle la conocida actriz Mlle. Lisa Desaulnes, reputada como la mujer más hermosa del mundo. El frío la había enloquecido, y en su delirio tenía la monomanía de su belleza. Desnuda bajo un enorme abrigo de pieles, había andado por la calles, sin rumbo, riendo estúpidamente, y cuando alguien la miraba, desabrochaba el abrigo, exhibiendo su espléndido cuerpo. (*ibid*: 166)

La enloquecida actriz al notar la presencia de un merodeador se abre el abrigo ofreciéndose. El hombre se abalanza sobre ella, pero retrocede al darse cuenta de que ya está muerta. No obstante, cambia de opinión y termina poseyendo al cadáver.

La escena lujuriosa excita a Juan Antonio y se dispone a consumir su matrimonio con Mari-Luz cuando descubre que su mujer es otro cadáver más. La abraza

con más fuerza y a la escasa luz de un sol mortecino también muere Juan Antonio, que no es sino una futura reencarnación de Cayac-Hamuaca.

Como para Wells, el futuro de la Humanidad que imagina Dépêtre no es otro que la extinción. El ensoberbecimiento tecnológico se da de bruces con un cataclismo natural que pone al descubierto los más bajos instintos del ser humano.

La novela de José Lión Dépêtre es el mejor y más temprano ejemplo de literatura de *cf* apocalíptica en España con un final deliberadamente desesperanzador: la soledad del hombre frente a la muerte, frente a la catástrofe, cuando ni el dinero ni la posición sirven de nada o, como mucho, solo sirven para alargar la agonía. Dépêtre firma un libro que con la perspectiva del tiempo parece una cruel y anticipatoria alegoría de lo que fue su vida tras la Guerra Civil.

3.4.7. La Guerra Civil: un punto y aparte (también para la *cf*)

En 1936, estalló la Guerra Civil española. Tres años de lucha y una larga posguerra arrinconaron la fantasía²⁰⁸ y es difícil encontrar obras de *cf* hasta la década de los 50. España llegó muy tarde a la llamada Edad de Oro de la *cf* estadounidense. Es más, como veremos en el siguiente capítulo de esta tesis, José Mallorquí tuvo que “salir a buscarla”.

En medio de este oscuro panorama destaca una obra de Carlos Buigas titulada *Bajo las constelaciones* que recoge 23 relatos originales y muy cuidados. *Los viajes de Gil del Mar* que se pueden leer como una novela marcadamente episódica ya que las narraciones aunque sin ilación argumental se relacionan con la anterior y posterior en cada caso.

La obra, sin fechar –se supone escrita hacia 1944– huye del realismo decimonónico, del realismo social y de la literatura conformista o identitaria, para recuperar una estética y temática modernista. *Bajo las constelaciones* es un punto luminoso en mitad de un túnel, algo lógico si se tiene en cuenta que su autor fue conocido como “el mago de la luz”.

a. “El mago de la luz” en la penumbra histórica

Carlos Buigas Sans (Barcelona 1898-1979) fue el ingeniero electricista español que diseñó el conjunto de fuentes luminosas que inauguraron la Exposición

²⁰⁸ Salvo excepciones, como el caso de Wenceslao Fernández Flórez y *El bosque animado* (1943).

Internacional de Barcelona de 1929. Cursó sus estudios primarios y parte de la enseñanza secundaria en Montevideo. De regreso a Barcelona, en 1906, completó sus estudios secundarios. En 1916, ingresó en la escuela de Ingenieros Industriales y mientras era todavía estudiante pasó a formar parte de la oficina técnica de la Exposición de Barcelona.

En 1917, inventó un dispositivo óptico para iluminar las penumbras del entresuelo de Barcelona; consistía en un espejo parabólico que canalizaba los rayos solares por los patios de las casas y aportaba un sistema automático que aseguraba la orientación respecto al sol del espejo o de otro electromagnético que entraría en funcionamiento cuando el cielo se nublase.

En 1925, obtuvo el título de ingeniero y al año siguiente ocupó la jefatura del Servicio de Fuentes Luminosas e Iluminaciones Espectaculares de la Exposición de Barcelona, a pesar de contar con poca experiencia práctica (tres fuentes luminosas en Montjuic). Por la labor que realizó ganó fama mundial. Las primeras instalaciones, realizadas en el palacio de Pedralbes (1926) fueron seguidas por la inauguración de los juegos de agua y luz de la Exposición Internacional de Barcelona en Montjuic en 1929. Más tarde irían llegando nuevos proyectos nacionales (las Cuevas del Drach) e internacionales (Teatro de Agua-Luz en Santo Domingo) y su participación en las exposiciones universales de Lisboa, Lieja, París, Bruselas, etcétera²⁰⁹.

Como Carlos Mendizábal y José de Elola su creatividad e ingenio se plasmó en otros ámbitos. En 1914, diseñó un hidroavión torpedero que 25 años después, construiría otra persona. Ese mismo año, inventó un dispositivo mecánico para extraer arena de la playa con destino a la construcción. En 1932, diseñó un sumergible unipersonal propulsado por un motor neumático provisto de dos torpedos, que en la Segunda Guerra Mundial emplearon italianos y japoneses, y también un torpedo telecomandado desde la costa y otro autodirigible que se orientaba por ultrasonidos. Asimismo creó un sistema de cambio de marchas automático para automóviles.

Su obra literaria la conforman bastantes títulos: *Bajo las constelaciones* (c. 1944), *El hombre entre enigmas y prodigios* (1947), *La Nave Luminosa* (1960), *El teatre integral amb escenari d'Aigua-Llum-Música* (1966), *Viajes interplanetarios y algo más* (1973), *Hechos, ideas y proyectos* (1973), *La extraordinaria aventura* (1975), *La gran revolución* (1975), *El día 41* (1976).

²⁰⁹ Apud. *Magna Enciclopedia Universal*, Carrogio, Barcelona, 1998.

b. *Viaje por el tiempo* (c. 1944)

En torno a 1944 la editorial Bruguera publicó su novela *Bajo las constelaciones. Viajes de Gil del Mar*. Consta de 23 relatos relacionados pero independientes y un “Para empezar” que no es otra cosa que un relato más en el que Buigas hace una declaración de principios al plasmar los diálogos que tienen lugar entre Juan, el soñador que vive “*de la imaginación, sin contacto con la vida*” y Pedro, el psicólogo pragmático que vive “*de la observación meticulosa, casi impertinente*”. Tras una conversación en casa de Don Felipe, médico sabio y hombre de mundo, Gil del Mar saca sus propias conclusiones:

Una nube es algo que hace llover y un árbol una cosa que da leña y frutos. Pero nube y árbol serán mucho más para una imaginación cultivada. La imaginación cultivada crea una realidad más honda y maravillosa. Lo poético es lo que nosotros ponemos en las cosas. Es como un halo hecho con la sustancia material de nuestro espíritu. (sic) (Buigas, c. 1944: 11)

Es precisamente la poética de *Bajo las constelaciones* lo que cautiva al lector en unas historias cortas y concatenadas repletas de sentimiento y fantasía. El narrador de este *sui generis* prólogo, mientras hace balance de las ideas de Pedro y de Juan, asegura

Y mis huidas de mí, y de las miserias humanas en torno, me llevaban a esos países, que para Pedro son, tan sólo, el escenario de la vida, o la falsa región de los sueños. A mí me parecían muy bellos, y aún más interesantes cuando se poblaron de abstracciones, de ideas que revoloteaban inquietas y fascinantes. Y entonces pensé que debían existir otros seres, de mentalidad parecida, gustosos de hacer los mismos viajes. (ibid: 12)

En el párrafo final se presenta el narrador y el origen y por qué de su obra:

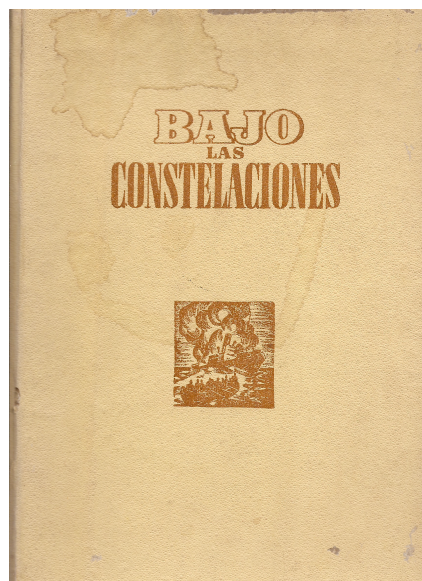
Muchos años después me fue dado emprender un viaje real y verdadero. Partí, y, claro está, yo, Gil del Mar, todo lo vi con mis ojos y lo escuché con mis oídos. Y luego, la memoria me fue leal: recordé mejor lo que más me había sugestionado. También recordé mis sueños. Y todo lo fui vertiendo sobre las cuartillas. (ibid)

En *Viaje por el tiempo* Carlos Buigas, y en tan sólo diez páginas, ofrece una original narración. Gil del Mar en el relato precedente había recalado en las cuevas del Drach (Mallorca) y en ese mismo lugar será donde se convierta en confidente y

depositario de la historia de un enigmático anciano oriental que busca a “Alguien cuya imaginación salve las fronteras del prudente desconfiar ante lo extraordinario” (*ibid*: 220).

Buigas presenta el *novum* de este relato corto en muy pocas líneas

Yo nací en la China Sudoccidental, un bello día del año 359 antes de vuestra Era. Pero sólo he vivido 77 años, divididos en 24 etapas de nueve años la primera, y tres cada una de las otras, excepto esta última aún por terminar. En cada siglo una etapa, desde el 41 al 44. Tres años despierto y 97 dormido en profundo sueño cataléptico. (*ibid*: 220)



Cubierta original de Bajo las Constelaciones de Carlos Buigas.

La premisa de la que parte el autor es completamente original. El sueño como forma de viajar en el tiempo no es un recurso novedoso, como ya hemos visto, pero sí despertar periódicamente para vivir durante tres años antes de volver a caer en la catalepsia y hacerlo, además, a voluntad. El anciano lleva a cabo este acto de volición para enlazar el pasado con el futuro y servir a la verdadera historia.

Si en novelas posteriores encontraremos guardianes de la historia y del tiempo y viajeros que desean viajar a un punto concreto para corroborar o deslegitimar un hecho histórico, en el relato de Buigas son los monjes tibetanos los que encomiendan una misión mucho más ambiciosa a uno de los suyos.

El “historiador” recuerda los sinsabores de su misión, como, por ejemplo, el día que se enamoró en Bizancio y estuvo a punto de renunciar a su tarea de desarraigado y neutral espectador.

Soy el único mortal que ha palpado la historia, dosificando su existencia para prolongarla veinticuatro siglos, y así sobre ellos, realizar la más fantástica excursión a través del tiempo. He visto lo que nadie ha visto, he conocido lo que nadie ha conocido. Yo leí en la biblioteca alejandrina, y contemplé el martirio de los primeros cristianos, y navegué sobre

un bajel vikingo hacia la Islandia remota, y admiré en los cruzados su fe ardorosa, y rendí tributo a la audacia inverosímil de un Hernán Cortés... (*ibid*: 222)

Para el monje tibetano oír hablar a los contemporáneos de Gil del Mar de Julio César, San Pedro, Copérnico o Velázquez es oír fantasear.

De esta manera, Buigas hace un resumen lúcido y muy concreto sobre el recorrido histórico de la Humanidad y sus civilizaciones. En 1985, y como veremos en el Capítulo 5 de esta tesis, Torcuato Luca de Tena parece retomar o inspirarse en la historia de Buigas para escribir *Los hijos de la lluvia* (a.C.). Si tenía o no conocimiento del argumento de esta historia es una cuestión imposible de responder.

En su trayecto histórico el viajero del tiempo contempla cómo “la diosa Razón fracasa en el intento de descubrir un nuevo absoluto” o también cómo “El relativismo, constructivo en la físicamatemática (sic) de Einstein y Lorenz (sic), resulta perturbador para otras disciplinas”.

De nuevo el miedo al poder de los avances tecnológicos aparece en un relato de *cf.* En el caso de Carlos Buigas no se puede hablar de tecnofobia aunque sí pone en entredicho la bonhomía de la ciencia según sea utilizada y cuestiona la preparación moral del ser humano a la hora de emplearla

(...) contemplamos con zozobra como las conquistas de la razón, en la esfera científica, ofrecen tenebrosos reversos. Semejan espadas de doble filo, por culpa de nuestra miseria moral y nuestra insuficiencia mental. Pueden producir beneficios y producir catástrofes. Maquinismo aliviador del trabajo humano y crisis económicas de sobreproducción en tiempo de paz. (*ibid*: 224)

El autor muestra una gran capacidad prospectiva pues con datos e indicios del primer tercio del siglo XX presenta una argumentación aplicable al siglo XXI que parece anticipar el descalabro financiero mundial de 2008 y la crisis económica vigente:

Ciencia elevadora del bienestar y productora de medios para destrozarnos en la guerra aérea, química o bacteriológica. Red de comunicaciones que envuelve el mundo en espesa malla para facilitar la colaboración internacional, y mecanismo diabólico que, al enlazar y complicar hasta el infinito la estructura económica sin un paralelo incremento de la capacidad directiva, y adecuada adaptación a la organización política, hace extremadamente frágil aquella estructura. (*ibid*)

Buigas achaca al progreso experimentado en los siglos XIX y primer tercio del XX la necesidad de descubrir ciencias como la psicología dada la, cada día, más frágil salud mental. Incluso se aventura a proponer una selección psíquica aunque la desdeña como imposible por la falta de certeza de que la herencia genética de los seleccionados sea determinante. Aunque, principalmente, porque esta medida atropella la libertad personal.

También prevé la transmisión de pensamiento, la telepatía, que augura un gran progreso moral por el esfuerzo de autoeducación que será necesario cuando esta facultad sea un hecho.

Como Mendizábal y como Elola, el “mago de la luz”, considera necesario un renacer religioso para evitar el dolor de la sensibilidad cada vez más afinada en el hombre.

Una vez finalizada su historia y brindadas sus conclusiones el anciano se despide de Gil del Mar sin saber si volverá a despertar tras el trance que le toca vivir de nuevo, pero le dice que él también podría hacer un viaje a través del tiempo

En mi mente febril se mezclaban impresiones de viaje, de lecturas, de ensueños. Astronáutica, vida en otros mundos, vida futura, mundos subterráneos, inquietudes metafísicas, problemas psicológicos (...) ¿Y si me durmiera yo también en sueño cataléptico?, pensaba, y me dormí con esta idea. (*ibid*: 228)

Gil del Mar despierta y una enfermera le anuncia que está en la Tierra y que han pasado cuatro mil años desde que se quedó dormido en las cuevas del Drach. Pero sigue en una gruta pues, tras múltiples hundimientos, la corteza terrestre se ha convertido en un mundo de vastas cuevas enlazadas por una red de túneles. El aire exterior se volvió peligroso tras las numerosas guerras y, poco a poco, la Humanidad fue ocupando el subsuelo y preparándolo para vivir en él. Ese fue el origen de esa migración hacia lo subterráneo; pero en 3027 se produjo “La amenaza cósmica” que empujó a la Humanidad, definitivamente, a buscar refugio bajo tierra.

“La amenaza cósmica” es el título del siguiente relato de Buigas, en *Bajo las constelaciones*, basado en el testimonio de un cronista argentino sobre lo ocurrido: una lluvia de aerolitos convierte el exterior en un infierno de destrucción y provoca una subida de temperatura insoportable. Al poco tiempo cesa la caída de aerolitos, pero el hombre se da cuenta de su pequeñez y siente renacer en él el anhelo de la

confraternización y el despertar del sentimiento religioso. El choque moral es tan intenso que la Humanidad consigue, por fin, evolucionar: y desde entonces han cesado las guerras y se piensa responsablemente en el futuro. Hasta que llegó ese momento, el hombre había conquistado Venus y luchado con los marcianos en fracaso en su intento de conquistar la Tierra; historia que fue conocida como “La tentativa marciana” y que da título al siguiente relato.

Carlos Mendizábal, José de Elola, José Lión Dépêtre y Carlos Buigas no destacaron como grandes escritores a pesar de la originalidad o lucidez de sus relatos. Los cuatro fueron profesionales de reconocido prestigio en otras áreas del conocimiento y, excepto Dépêtre, autores de inventos o creaciones con los que aportaron su cuota al avance de la civilización. Los cuatro, eso sí, tuvieron oportunidad de “ver mundo” y, por su conocimiento de otros idiomas, acceso a literatura científica y fantacientífica no traducida.

En todo caso, a pesar de que la calidad literaria de sus novelas –*Bajo las constelaciones* es la excepción– no es seña de identidad, su vida y obras, a nuestro entender, sí fueron y son excepcionales.

3.5. Futuro apocalíptico

H.G. Wells en *The time machine* presenta un futuro apocalíptico que por primera vez, dado el éxito de su novela, se convierte en un fenómeno internacional. Los avances tecnológicos mal empleados llevarán a la Humanidad a subyugar a los más desfavorecidos y, por último, a su destrucción. La gran paradoja creada por Wells se asienta sobre un avance científico: el invento de una máquina capaz de viajar a través del tiempo que servirá para certificar el holocausto final, el fracaso de la evolución, la extinción de la Humanidad.

En la paráfrasis de Carlos Mendizábal el futuro es también apocalíptico y su novela detalla cómo se llega hasta él. Pero tras su descripción el escritor hace una pirueta y enfrenta el materialismo imperante en la obra de Wells con la religiosidad capaz de regenerar en pocos años lo que tardó miles en deteriorarse hasta ese extremo.

José de Elola retoma el punto de partida de Mendizábal y con unas pequeñas y matizaciones científicas resuelve la trama con una paradoja aún más llamativa y menos verosímil.

En *El amor en el siglo cien* la división de la Humanidad no es tan pronunciada como en las obras de Wells y de Mendizábal –como hemos apuntado la influencia es del español; no hay rastro de *The time machine*, si acaso se encuentran puntos de coincidencia con *When the sleeper wakes*– y es la religión, el Cristianismo, la esperanza de los millones de subyugados. También, paradójicamente, no es la espiritualidad de los desfavorecidos la que acaba con una situación abocada al apocalipsis, sino un aberrante descubrimiento científico que tras ser manipulado para que produzca un efecto no esperado expande vibraciones amorosas por todo el orbe y hermana de nuevo a “habentes” y “carentes”.

José Lión Dépetrê sorprende con un *novum* que se haría bastante popular en la *cf* posterior y sobre todo en el llamado “cine catastrófico”: un cataclismo natural puede acabar con la vida en la Tierra. El Sol se extingue y el frío pone fecha al fin de la Humanidad. No hay esperanza y no hay solución. Los hombres y mujeres del siglo XXI se disponen a vivir sus últimos días y el autor expone a sus personajes a las reacciones que se podrían dar en tal supuesto.

Por último, Carlos Buigas aunque en el relato que nos ocupa solo lo anuncie, también enfrenta a la Humanidad a situaciones límite. Esa cercanía al final colectivo hace conscientes a los seres humanos de la fragilidad de su condición en un universo inabarcable e incognoscible.

En *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*, en *El amor en el siglo cien* y en *Bajo las constelaciones* la Humanidad es confinada o tiende a refugiarse en el subsuelo. Ya sea por imposición o por elección propia, el hecho de sumergirse en la profundidad de planeta es coincidente. En una interpretación psicológica el confinamiento bajo tierra remite al refugio del subconsciente, a la invisibilidad del lado más oscuro o, simplemente, menos estético del hombre. Pero partiendo, si así se quiere, de esa base se relaciona con toda una serie de teorías intraterrestres en las que el hombre ha de profundizar para encontrarse a sí mismo, aceptarse y alcanzar el progreso espiritual.

Independientemente de teorías o leyendas anteriores, como la de Agharta²¹⁰ que popularizó en 1930 Nicolás Roerich en su obra *Shambala*, es con *Vril. El poder de la raza venidera* (1871) de Edward Bulwer-Lytton cuando el subsuelo se convierte en

²¹⁰ La palabra Agharta es de origen budista y se refiere a un Mundo o Imperio Subterráneo con millones de habitantes y muchas ciudades bajo la tutela de la capital Shamballah y un Gobernador Supremo del Imperio, conocido en el oriente como el Rey del Mundo cuyos mensajes se transmitirían por túneles secretos conectados al Tíbet. Apuntar que pseudo-historiadores y pseudocientíficos (Capítulo 5 de esta tesis) como Erich Von Däniken han explotado estas leyendas conectándolas con las supuestamente desaparecidas Lemuria y Atlántida.

lugar de exploración y especulación y entra a formar parte del imaginario literario contemporáneo.

En el prólogo a la edición de 2005 de Ediciones Jaguar, Antonio Ballesteros Gómez manifiesta

En realidad, *Vril* es una fantasía distópica que enlazará con la ideología que subyace a las sombrías pesadillas de la deshumanización reproducidas en *1984* de George Orwell y *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. En su narración, Bulwer-Lytton hace acopio de algunas de las obsesiones recurrentes en las obras que compuso en la última etapa de su creación, mostrando un rotundo rechazo hacia las teorías marxistas, el racionalismo científico, el darwinismo (...) y la utopías socialistas, siendo todos ellos modelos de pensamiento que habían surgido, o se habían desarrollado con intensidad en el contexto victoriano. (Bulwer-Lytton, 2005: 23)

Destacar que antes de Orwell y Huxley, Verne, Swift, Wells y hasta Conan Doyle reflejan influencias de la obra de Bulwer-Lytton en su búsqueda de mundos inexplorados y de las sociedades pseudoutópicas que los habitan.

Respecto a los autores españoles investigados en este capítulo queremos subrayar que en *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* Carlos Mendizábal imagina una energía que procede de los fluidos extraídos de los cuerpos en el Thanatos, durante el paroxismo de placer que precede a la muerte de los “habentes” que han decidido su final, o de los dolores terribles que acompañan a los carentes al morir. En *El amor en el siglo cien* José de Elola imagina una terrible máquina por la que los deseos amorosos insatisfechos de los amantes produce electrocupidios, una energía que puede colmar las necesidades del mundo superior.

Para Edward Bulwer-Lytton Vril²¹¹ es una novedosa fuente de energía que da título a su novela. Ballesteros define Vril como “el poder de la voluntad transformado en la fuente de energía de la sociedad, un impulso que proyecta la visión de un futuro inhumano e inaceptable para las personas” (*ibid*). Gracias a Vril la raza venidera somete y subyuga a la presente para conseguir un “mundo perfecto”. Este mundo se apoya en la imposición de un pensamiento único. En esta “sociedad ideal” las mujeres se han liberado (en parte) de su rol social y por ello, son las que cortejan a los hombres, la eugenesia ocupa un lugar preferente, las armas gozan de un poder de destrucción

²¹¹ Simplemente, como anécdota, queremos recordar que el extracto de carne Bovril utilizado como condimento, bebida o para untar en el pan, etimológicamente procede de la palabra latina *bovis* (toro/vaca/buey) y del Vril como fuente de energía imaginada por Bulwer-Lytton para su novela.

masiva y todo el mundo cree en una metempsicosis peculiar: la transmisión de las almas se produce, pero no en este planeta. Además, “el ser viviente retiene el sentido de identidad de manera que conecta su vida pasada con su futuro” (*ibid*: 91) como sucede, en cierto modo, en *Las confesiones de Cayac-Hamuaca*.

No obstante, el sueño de un mundo subterráneo habitado o habitable tal como lo pinta la novela de Julio Verne *Viaje al centro de la tierra* se convertirá en sello y referente fantacientífico hasta la literatura contemporánea. En *El mapa del cielo* (2012), Félix J. Palma rinde dos homenajes a esta peripecia subterránea. En primer lugar, narra una expedición al Polo Sur cuyo objetivo es localizar la entrada a ese mundo subterráneo que se supone repleto de vida y valiosos recursos naturales, como hiciera en 1864 el Lidenbrock verniano en un volcán islandés. En segundo lugar, cuando los personajes protagonistas de su obra utilizan el alcantarillado londinense para escabullirse del enemigo extraterrestre descubrirán que el *underground* también está siendo utilizado para otros fines por los alienígenas. También cercanas en el tiempo encontramos la novela española *Tiempo prestado* (2005) escrita a la limón por Pallares y Garrigós (Capítulo 6 de esta tesis) que presenta la red de Metro madrileña como refugio y laboratorio de los supervivientes a una invasión extraterrestre. Y también queremos destacar por su calidad 48 (1996) de James Herbert que convierte el suburbano londinense en el escenario para la supervivencia humana frente a un ataque zombie.

No queremos cerrar este apartado sin mencionar *La torre de los siete jorobados* de Emilio Carrere (1924) que fue llevada al cine por Edgard Neville con el mismo título en 1944 y que es uno de los referentes de la literatura fantástica española. También en ella el subsuelo madrileño sirve como intrincado paisaje a un original argumento.

Mención aparte merece la ideología y el tratamiento de la sexualidad en las obras analizadas.

El carácter conservador y profundamente religioso de Carlos Mendizábal en *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* es evidente. Eso sí, su religiosidad, como ya hemos comentado, parte de las posturas más progresistas de la Iglesia de su época. Por otra parte, su tratamiento de la sexualidad es bastante explícito y aunque considera que la liberación de la mujer es justa y necesaria también denuncia que se ha sobrepasado el punto de equilibrio entre los sexos y la preeminencia de lo femenino ha sido perniciosa

para la moral de la sociedad. Mendizábal declara en el prólogo de su novela que el futuro que imaginó Wells, y él revisa y completa, es consecuencia del socialismo y del capitalismo, del materialismo y el determinismo. El escritor español admite las teorías evolutivas más avanzadas y las combina con la doctrina cristiana pues no considera que entren en contradicción.

José de Elola, en *El amor en el siglo cien*, es más radical que Mendizábal aunque se apoye en la novela del escritor aragonés para poner en pie su relato. La escisión social en el año 10000 es propiciada de manera directa por el comunismo, que pone todas las riquezas en manos de unos pocos (lo mismo que hace capitalismo). El materialismo de la sociedad que disfruta del aire libre en el siglo cien contrasta con la espiritualidad y el cristianismo declarado de todos los habitantes del subsuelo, que son felices a pesar de su situación gracias a su creencia en la vida eterna. Las menciones a Dios y a pasajes de las Sagradas Escrituras son constantes, pero, curiosamente y, como hemos visto, no es la religión lo que provoca la unión entre poseedores y desposeídos.

La liberación de la mujer es la que ha llevado a la sociedad a la promiscuidad y el desaparecido recato a ultranza y la vigilancia de los valores de “la pareja como Dios manda”, hibernada hasta el siglo XXI son, en su opinión, responsabilidad de la mujer.

José Lión Dépêtre en *Las confesiones de Cayac-Amuaca* no es una excepción. La sociedad que presenta también está fracturada por las posibilidades e imposibilidades económicas, pero asegura que Europa es comunista e igualitaria aunque entre en contradicción con lo relatado en la historia. Sobre la mujer vuelca la culpa del goce sin freno, de los vicios en el año 2082 y hasta del descenso del índice de natalidad, la cual se mantiene gracias a una prestación social obligatoria. La mujer está tan dispuesta como el hombre a mantener aventuras sexuales a diario. El personaje de Mari-Luz, ejemplo de recato y religiosidad²¹² católica, es el que consigue el amor del protagonista. Asimismo, llaman poderosamente la atención las menciones misóginas, racistas y hasta homófobas. No obstante, son las escenas de necrofilia las más llamativas, pues con una de ellas, además, cierra su relato.

²¹² El caso de Dépêtre ha captado nuestra atención por varias razones. Aparte de la originalidad de su novela, nos ha permitido enfocar sin prejuicios (no sabíamos nada de este autor ni de su periplo vital) un periodo muy concreto de la historia reciente de nuestro país. Hemos descubierto que los supuestamente progresistas no lo eran tanto y que los supuestamente conservadores, como Mendizábal, tampoco. Con la investigación sobre Dépêtre hemos afianzado la triste consciencia de que por encima de las ideologías esta el sectarismo y la sinrazón que lo caracteriza y que la desgraciada frase hecha “si no estás conmigo, estás en mi contra” nunca ha dejado de estar vigente, al menos, en el ámbito político.

En “Viaje por el tiempo” (*Bajo las constelaciones*) Carlos Buigas se muestra menos radical, pero también reprocha al racionalismo y al maquinismo los efectos negativos sobre una sociedad en la que “es de esperar y desear un renacimiento del auténtico sentido religioso” (Buigas, c. 1944: 227).

Independientemente de la ideología de los autores y del reflejo en sus obras y de la forma, un tanto reprimida, en la que describen un posible tipo de sexualidad futura, no se puede olvidar el trasfondo apocalíptico de *The time machine* y su influencia directa o indirecta en las novelas de Mendizábal, Elola, Dépêtre o hasta Buigas.

Como apunta Casilda de Miguel:

La ciencia ficción, señala Susan Sontag, descansa en la estética de la destrucción que aparece representada a través de la imaginería. Se basa más, afirma, en el desastre, en la amenaza, en el miedo que en la ciencia. Esta idea que podemos encontrarla en otros tipos de ficción adquiere un nuevo sentido en el relato de ciencia ficción en su justificación. La razón de la amenaza viene siempre motivada por el mal uso del conocimiento científico. (ECM)

Centrándonos en esa “estética de la destrucción”:

(...) podríamos decir que la ciencia ficción, delineada en torno a las palabras “ciencia” y “ficción”, es un género de ficción especulativa que, como afirma Susan Sontag, tiene más que ver con la “estética de la destrucción” (escenarios apocalípticos, regímenes totalitarios, tecnologías que esclavizan al ser humano, situaciones consecuencia del uso desastrosos de los recursos), con la “imaginación del desastre”, que con la ciencia. Busca, aunque se ubique en mundos posibles o en futuros imaginarios, materializar en la pantalla los miedos, las paranoias, las angustias individuales y/o colectivas que existen en la sociedad actual. (*ibid*)

Son precisamente esos escenarios apocalípticos, enmarcados o provocados por regímenes totalitaristas que se sirven de la tecnología para esclavizar a las masas, los que hicieron temer a los hombres y mujeres de finales del siglo XIX y del primer tercio del XX un futuro tan tenebroso que les empujara a vivir en el subsuelo, sin ver el sol y sin respirar aire puro; un futuro donde las conquistas de la ciencia se volvieran contra ellos y donde la igualdad de derechos abocase a una sociedad completamente amoral en la que la diferencia de clase y, posterior y supuestamente, de genes determinaría el tipo de vida: privilegiado para los “habentes” y en régimen de esclavitud para los carentes.

Capítulo 4: La popularización de la *cf* en España. *El Orden Estelar*

Salvador Vázquez de Parga (1934-2009) magistrado español y teórico de la historieta y de la novela popular española habla en su obra *Héroes y enamoradas. La novela popular española* (2000) de las características de los bolsilibros, los libros conocidos como “novelas de a duro”. Los bolsilibros nacen en la segunda mitad del siglo XX y el término es acuñado por la editorial Bruguera para designar las “novelas de a duro” que editaban. Alrededor de 1960, asegura Vázquez de Parga, Bruguera unificó tanto el diseño como la denominación habitual de las novelas cortas. El resto de editoriales que trabajaban el mismo sector pronto siguieron el criterio marcado por Bruguera.

Las “novelas de a duro” conocidas también como novelas de quiosco o populares permitieron al gran público acceder de una manera barata, cómoda y entretenida a la lectura. Los bolsilibros empezaron costando cinco pesetas (0,03 euros) hasta llegar a las 75 pesetas (0,45 euros) en la década de los 80. Tenían un tamaño entorno a los 10 x 15 centímetros lo que permitía transportarlas en un bolsillo –de ahí lo de bolsilibros– y leerlas, por ejemplo, en el transporte público²¹³, a pesar de las apreturas que en horas puntas solían arropar a los viajeros, entreteniéndoles y creando hábito y afición a la lectura e imaginamos que otras inquietudes literarias.

4.1. Los bolsilibros y los primeros escritores de *cf*

No es posible cuantificar la influencia que el fenómeno de los bolsilibros tuvo en los lectores y por tanto en la literatura española en las décadas de los 50, 60, 70 y 80. Lo que sí es constatable es que muchos escritores que comenzaron como lectores de

²¹³ La imagen del lector sujetándose con una mano a la barra del metro o del autobús para no caerse y sirviéndose de la otra para leer se hace visible con un libro de pequeño formato y no, por ejemplo, con las físicamente incómodas, por pesadas, obras de Ken Follet.

bolsilibros terminaron como autores de bolsilibros y también de novelas de mayor extensión y enjundia. De hecho y como hemos querido poner de manifiesto en la introducción de este trabajo, ésta tesis no sería hoy una realidad sin la influencia de estas entretenidas novelas que, además, podían ser cambiadas por otras en pequeñas tiendas de barrio por muy poco dinero.

No es objeto de este estudio definir lo que se puede o no se puede considerar literatura; algunos hablan de paraliteratura²¹⁴ o subliteratura. Como mucho, la adjetivaremos como buena, mala o regular y siempre, por supuesto, partiendo de la premisa de la dependencia del gusto del consumidor final, es decir, del lector. Sí defendemos que estas novelas buscaban, por encima de todo, el entretenimiento del receptor y la evasión²¹⁵.

Los bolsilibros se dividían por su temática en novelas Bélicas, del Oeste o del Espacio, y con fórmula (héroe gana a villano y consigue el amor de una bonita mujer o la victoria en duelo, escaramuza o batalla espacial) o sin ella tenían la virtud de transportar a miles personas a otras épocas, a otros escenarios, a otras formas de ver la vida, algo, ensimismo, meritorio. Como apunta Ángel Torres Quesada Torres en la entrevista personal anexa, Bruguera llegó a editar 20.000 libros de cada obra. Si a esto sumamos que pocas obras son leídas tan sólo por su propietario y el mercado del intercambio de novelas que existía, es imposible calcular el número de lectores de bolsilibros.

Estas novelas, además, consiguieron que muchos de esos lectores buscaran nuevas obras o géneros en los que sumergirse a pesar de las condiciones socioeconómicas, culturales y políticas de la España de los años 50 y 60.

De ahí, nuestra admiración por todos estos escritores —por todos, por los que nos gustan más y nos gustan menos— y, sobre todo, por Ángel Torres Quesada y su obra que como vamos a ver no ha dejado de crecer en torno a una primera historia escrita en 1962, publicada un año después y que fue posible gracias al ejemplo, entre otros, de los autores de bolsilibros que le precedieron.

Apuntamos una cita de Luckhurst, de 1991, que recoge Fernando Ángel Moreno en *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*:

²¹⁴ Nadie habla de parapintura o paraescultura, por poner dos ejemplos.

²¹⁵ De nuevo tenemos que recordar que muchos han calificado la *cf* como literatura de evasión en un intento más de infravalorarla. A nuestro entender que una obra consiga que el lector se evada es una virtud y no un defecto.

Respecto a la cuestión de que una obra deba ser muy profunda o realizar deslumbrantes críticas sobre la sociedad: es una falacia que, de manera desconcertante, aún pesa sobre la consideración de las obras literarias. (Moreno, 2010: 6)

El propio Moreno afirma

(...) la *cf* ha sido una y otra vez acusada de ligereza y evasión de la realidad por esta relación con lo entretenido. Se debe este hecho a varias décadas en que el *pulp* resultó ser, para nuestra fortuna o para nuestra desgracia, el único ejemplo de *cf* española, con permiso de las dignas excepciones como la escritas por Tomás Salvador (1959)²¹⁶ o por el poeta Pedro Salinas (1951)²¹⁷. (Moreno, 2010: 15)

Debemos aclarar que el término de *cf pulp* nació en Estados Unidos y fue llamado así por la baja calidad del papel –hecho de pulpa de papel— que se empleaba para la edición de estas obras.

Moreno, no obstante, termina apuntando que los “bolsilibros sí han representado en España de manera casi absoluta el género de *cf* para los no iniciados” (Moreno, 2010: 18). En efecto, ¿cómo, si no fue a través de los bolsilibros, pudo iniciarse en la *cf* el hombre de la calle, el español medio, en la década de los 50?

Cierto es que la literatura no es solo entretenimiento, pero éste criterio jamás es o debería ser excluyente.

Pablo Herranz²¹⁸, en la Introducción de la obra *Memoria de la novela popular. Homenaje a la colección Luchadores del espacio*, apunta: "Los géneros predilectos de la novela popular fueron aquellos en los que la evasión estaba garantizada y que gozaban del favor del público" (VV.AA., 2004: 11). A esto había que sumar otra serie de factores que hicieron de los bolsilibros un fenómeno en el que participaron editores y escritores españoles pues como explica Herranz:

²¹⁶ Autor de *La nave*, obra en la que un grupo de personas que surca el espacio en una nave generacional llega a perder conciencia de su origen y del objetivo del viaje. La novela de Tomás Salvador fue el tema central de la tesis doctoral de Oscar Casado Díez (ver Introducción y Capítulo 7) *Interpretación y apertura de una obra de ciencia ficción española: La Nave de Tomás Salvador* (2006).

²¹⁷ Como ya hemos visto en el capítulo dedicado a *El Anacronópete*, Pedro Salinas escribió la novela *La bomba increíble* (ver Capítulo 2). En nuestra opinión, el representante de la Generación del 27, plantea una fabulación más cercana a un milagro mariano que a una obra de *cf*.

²¹⁸ Pablo Herranz obtuvo el premio Ignotus de ensayo en 1999 por su libro *Rumbo al infinito: las 50 películas fundamentales de ciencia ficción* (1997) ha participado en varios libros colectivos y colabora en varias publicaciones y también ha realizado labores de antologista.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial y la dificultad consiguiente de adquirir derechos de autor del extranjero fue crucial para que la novela popular adquiriese la condición de española. Los editores tuvieron que cubrir la demanda contratando a novelistas españoles y disfrazar en muchos casos su filiación bajo un seudónimo. Entre los pioneros destacar a Pablo Molino, de la Editorial Molino, que confió a uno de sus traductores, José Mallorquí, la continuidad de la colección *Hombres Audaces*, para la que alumbraría la emblemática *Tres hombres buenos*. Mallorquí venía a dirigir una revista de la Editorial Molino, *Historias Terroríficas*, versión hispana de *Weird Tales* en la que ejerció como traductor y para la que dejó varios cuentos suyos. (...) de esta manera las firmas de Karl May, Edgar Wallace o Zane Grey²¹⁹ fueron relevadas por la de Louis G. Milk, Alf Manz o Fred Baxter²²⁰. (*ibid*, 2004: 13)

También en *Memoria de la novela popular. Homenaje a la colección Luchadores del espacio*, José Carlos Canalda, doctor en Ciencias Químicas y articulista y ensayista de *cf*, e Igor Cantero Uribe-Echeberría, también articulista y estudios de la *cf*, aseguran

El principal impedimento de la invasión norteamericana y de los denominados *pulps* podemos imputarla a la imposibilidad de contratar originales procedentes de este país a causa del aislamiento internacional del régimen franquista. Sin embargo, esta traba acabó convirtiéndose, por ironías del destino, en una bendición, ya que permitió la aparición de una pléyade de autores nacionales de indiscutible valía, tanto escritores como dibujantes, que quizá no hubieran podido desarrollar sus carreras artísticas de haber tenido que competir, como sucedió en otros países europeos, con la todopoderosa industria editorial americana (*ibid*, 2004: 19)

Fernando Ángel Moreno, como ya hicieran investigadores, estudiosos y aficionados no académicos²²¹, fecha en 1953 el nacimiento de la *cf* española como género más o menos definido y popular en el que predominaban las aventuras.

²¹⁹ Karl May (1842-1912): prolífico escritor alemán considerado el Verne o el Salgari teutón. La edición en España de sus novelas en las décadas de los años 30, 40 y 50 alcanzaron un éxito considerable. Edgar Wallace (1875-1932): escritor británico que gracias a la publicación de su primera novela policíaca en 1905 *The four just men* (*Los cuatro hombres juntos*) es considerado el padre de *thriller* moderno. Zane Grey (1872-1939): escritor estadounidense famoso por la cantidad y calidad de sus novelas del Oeste que en España lograron una gran popularidad.

²²⁰ Louis G. Milk, seudónimo de Luis García Lecha; Alf Manz, de Alfonso Rubio Manzanares; o Fred Baxter, de Federico Mediante.

²²¹ Como ya hemos apuntado en la Introducción, esta tesis no habría sido posible sin las investigaciones y trabajos realizados a lo largo de muchos años por un buen número de aficionados a la *cf* y escritores de *cf* provenientes de todos los ámbitos profesionales. Debemos destacar a Alfonso Merelo, Agustín Jaureguizar, Pedro García Bilbao, Julián Díez, Pablo Herranz, José Carlos Canalda, Igor Cantero, Eduardo Vaquerizo, Ángel Torres Quesada y un amplio etcétera.

En general se trataba de obras con argumentos muy sencillos escritos con fórmula. Siempre existía un héroe, casi siempre una mujer a la cual salvar y unos villanos malvados que querían hacerse con el control del mundo. Abundaban los diálogos y escaseaban las descripciones y desde luego no existía interés alguno por la experimentación literaria ni con el lenguaje, ni con la profundización psicológica ni por las relaciones humanas más que como meros apoyos argumentales (Moreno, 2010: 413).

No obstante, Moreno reconoce la profesionalidad de estos escritores “con una gran capacidad para la narración fluida y eficaz”.

Es conveniente destacar también la otra “fórmula”: la de los editores o, si se prefiere, la de las editoriales que encargaban y compraban estas novelas a autores que consideraban que podían cumplir sus expectativas de producción, plazos y extensión limitada e inamovible de cada producto. Cumplir la condiciones editoriales no era fácil sobre todo si se tiene en cuenta que los autores eran “pluriempleados” o, dicho de otra manera, obreros de las letras que se ponían al tajo en sus ratos libres o en los robados al descanso o la vida en familia. Muy pocos pudieron dedicarse a escribir y dejar sus variopintas carreras profesionales. Escribían más que por dinero, por gusto, por la necesidad de expresarse y compartir su afición por la *cf*, aunque no se consideraban mal pagados, asegura Torres Quesada en la entrevista anexa.

En cuanto a las influencias es difícil hablar de antecedentes internacionales, pues salvo contadas excepciones, como la de José Mallorquí, pocos autores conocieron en ese momento —para la mayoría, la Edad de Oro de la *cf*— las obras de los grandes escritores, principalmente, americanos. Los españoles leyeron a Verne, Wells, Salgari, Edgard Rice Burroughs y las historietas de Flash Gordon, pero apenas conocieron la *cf* foránea de los años 30, 40 y 50. Sí tuvo una mayor difusión las películas de *cf* de la renombrada serie B²²², cuyo estreno era más factible que la traducción de las novelas de *cf* contemporánea más importantes.

De todos modos, lo prospectivo debe ser algo innato a la condición humana de los escritores del género, pues en lo relativo a argumentos, adelantos tecnológicos y artefactos de todo tipo, las coincidencias de los autores anglosajones y españoles son múltiples y así lo veremos más adelante con el ejemplo de *Starship Troopers* (1959) de Robert A. Heinlein y *El Orden Estelar* de Ángel Torres Quesada.

²²² En el Capítulo 7 hacemos referencia a algunas de las películas más conocidas de *cf* de los años 50.

La imaginación de los escritores españoles, suplía la carencia de modelos y el desconocimiento, por ejemplo, de la transcendencia *in situ* de la Guerra Fría y su reflejo en tantas obras de *cf*.

Con lo ya expuesto, nos atrevemos a decir que hablar de bolsilibros de *cf* es hablar, sobre todo, del subgénero conocido como *space opera*.

En el ámbito historicista es preciso apuntar que fue el escritor Wilson Tucker quien empleó el término *space opera* por primera vez, en 1941, y, además, lo hizo de manera despectiva refiriéndose a los vicios y clichés de la *cf* y su relación con el *western*.

La *space opera* se prodigó en las historias cortas publicadas en las revistas *pulp* norteamericanas entre 1920 y 1940 en donde se mezclaba el *western* y la novela de aventuras emplazada en exóticos paisajes de Oriente o África.

Para no extendernos más, pues ya decimos que los autores españoles no tuvieron oportunidad de leer estas obras como reconoce el propio Torres (ver Entrevista Ángel Torres [EATC]), aludiremos solo que el modelo más reconocido de *space opera pulp* es la novela de E. E. Smith *The Skylark of Space* (publicada por primera vez en *Amazing Stories*, en 1928), en la que un científico construye una nave espacial y viaja con una compañera femenina en busca de civilizaciones alienígenas para luchar contra un poderoso archienemigo. La serie más tardía de Smith, *Lensman*, y el trabajo de Edmond Hamilton y Jack Williamson en los años 30 y 40 fueron muy populares entre los lectores y muy imitados por otros escritores. Fueron estos imitadores los que inspiraron a Tucker y otros fans a usar la etiqueta para denominar este tipo de textos.

4.2. Eclosión de la *cf* española

1953, es el año de la eclosión de la *cf* española; el año en que nacieron tres colecciones de bolsilibros: *Futuro*, con José Mallorquí a la cabeza y 34 números editados entre 1953 y 1954; *Espacio*, de Toray, con más de medio millar de títulos publicados desde 1953 hasta su desaparición en 1972; y *Luchadores del Espacio*, de Editorial Valenciana, con 234 números en una década de vida, de 1953 a 1963.

Luchadores del espacio forma parte de la historia de la literatura de *cf* española, entre otras cosas, porque publicó 33 novelas de la posteriormente conocida como *Saga de los Aznar*, obra de Pascual Enguídanos que firmaba con el seudónimo de George H.

White. Enguñados fue bandera de la escuela valenciana de *cf* y autor que por sí mismo merecería un estudio mucho más profundo en el ámbito académico²²³.

4.2.1. *Misterio mayor* (1954) de José Mallorquí

José Mallorquí Figuerola, traductor, escritor, periodista, emprendedor y autodidacta fue el primero en crear una colección española de *cf*, *Futuro*.

El que también fuera autor de la exitosa y varias veces reeditada colección de *El Coyote*²²⁴:

(...) Nació en Barcelona el 12 de febrero de 1913 (...). A los 14 años abandonó el colegio (...) En 1933, comienza a trabajar para la Editorial Molino. Según parece, su primera traducción la realizó de una manera harto curiosa y complicada. Un amigo suyo, de habla inglesa, le traducía los textos al francés, idioma que Mallorquí dominaba, y luego éste los vertía al español. Enérgico y autodidacta, Mallorquí no tuvo problema en acabar aprendiendo inglés (...) lo que le permitiría, no sólo comenzar a traducir de un modo más sencillo, sino también tomar conocimiento de muchas de las obras que no llegaban a España, leyéndolas en su lengua original (...) En 1953, (...) se percató del enorme vacío que había en el mercado español en torno a la Ciencia Ficción y concibió un ambicioso proyecto que llevó a cabo como pudo, mal que bien. "*Buscando material para "Narraciones Terroríficas" tropecé con lo que podría llamarse moderna novela de ciencia ficción*" (<http://dreamers.com/lospulps>) (12-05-2010)

Las palabras siguientes son del propio Mallorquí en su artículo póstumo para *Nueva Dimension*, que acabaría publicando *Cyber Fantasy*.

Todo estaba por hacer (...) Y que yo sepa, ninguna editorial española se interesaba por el género. (...) A mi siempre me quedaba un recurso fácil: convencer a Germán Plaza, que siempre me había dejado poner en práctica mis ideas (...) ...aceptó la idea; pero con la condición de que yo se lo entregara todo hecho, incluyendo las portadas. (sic)
(...)

²²³ Estudios no académicos hay muchos y de gran valía, pero, por desgracia no han llegado al ámbito universitario como tesis. Queremos destacar *Memoria de la novela popular. Homenaje a la colección Luchadores del Espacio* que, en este caso, sí fue promovido y editado en 2004 por la Universidad de Valencia. Asimismo, Pedro García Bilbao y Mario Cortina a instancias de Miquel Barceló escribieron en 1997 *Viajes de los Aznar* (reeditada en 2002, que es con la edición que hemos trabajado); y el nº 5 (Diciembre de 1999) del fanzine de Tebeos del Bollo dedicado a Pascual Enguñados y *La saga de los Aznar*.

²²⁴ De *El Coyote* se publicaron 192 entregas, se han publicado cinco reediciones, se han realizado cinco películas, historietas gráficas, colecciones de cromos y programas de radio.

Yo aspiraba a conseguir la exclusiva de las obras de Bradbury, de Sturgeon, Asimov y otros, entonces totalmente disponibles. No lo conseguí. Tuve que recurrir a mis propios originales y a las adaptaciones más o menos originales de otros autores. (ibid)

La colección *Futuro* fue el vehículo que utilizó José Mallorquí para publicar una serie de novelas con un protagonista: el Capitán Pablo Rido, heredero de una gran fortuna y de una máquina del tiempo que, por regla general, alquila a ricos viajeros que deseen correr una aventura diferente. Entre las aventuras más originales²²⁵ que corre el personaje de Pablo Rido destaca *Misterio mayor*.

Este cuento —no es una novela— fue reeditado por Nova (Ediciones B) en 2003. La editorial aprovechó una selección previa de varios autores recogida bajo el título *Timescapes* realizada por Peter Haining en 1973 y Miquel Barceló la presentó y amplió con la incorporación de dos creaciones españolas bajo el título de *Cronopaisajes*. Uno de los textos incluidos en esta selección fue *Misterio mayor*. El propio Barceló —dada la dificultad para desentrañar qué historias de Mallorquí eran originales o adaptaciones— apuntó otros dos textos en la introducción a la obra en lo que podría haberse inspirado Mallorquí: *The panchromicon* (1904) de H. S. Mackaye y el relato *Fool's errand* (1951) de Lester del Rey. No obstante, Barceló duda que Mallorquí los conociera.

Mallorquí es un habilidoso escritor y gran constructor de personajes. En *Misterio Mayor* imagina un singular viaje en el tiempo. La historia comienza en 2954, cuando el presidente de la Asociación Shakespereana y catedrático de la Universidad de Collum, Rufus Tooth, contrata con la agencia de viajes Tiempo Espacio Tiempo (TET), que dirige Pablo Rido, un traslado a 1595 para desentrañar, obras en mano, si Shakespeare fue el que escribió sus famosas piezas teatrales o fue Francis Bacon quién las firmó con dicho seudónimo como barajan algunas teorías. En su viaje al pasado, surge un problema y Sánchez Planz²²⁶, el ayudante de Rido, queda atrapado durante cinco años en el siglo XVI. Para sobrevivir, y dado que se topa con el verdadero William Shakespeare —un borrachín sin oficio ni beneficio— decide copiar al pie de la letra las

²²⁵ Original, pues pensamos que es original, no una de sus adaptaciones. Hemos consultado con los investigadores que en la actualidad más pueden aportar sobre *cf* española, Jaureguizar y Cidoncha, y a ninguno le consta que esta obra no sea un producto exclusivo de la imaginación del barcelonés.

²²⁶ Tampoco es posible saberlo, pero resulta, cuando menos, curiosa la similitud entre el nombre del ayudante de Rido, Sánchez Planz, más escéptico y pragmático que su jefe, y Sancho Panza, el fiel escudero de don Quijote.

obras que se suponen escritas y estrenadas por William Shakespeare en dicho período. De esta manera, y hasta que Pablo Rido le rescata, Sánchez se convierte en el otrora inmortal escritor inglés, dejando sus obras completas como legado al verdadero Shakespeare para que las vaya copiando y estrenando a su debido tiempo.

Como señala Miquel Barceló

En las narraciones de viaje en el tiempo hay paradojas abiertas como la clásica de la persona que viaja al pasado para matar a su abuelo (o abuela, no hay que ser machistas...) y hacer así imposible su propio nacimiento. Pero también existe la paradoja del círculo cerrado en la que la información circula sin creador evidente. Este es el caso de *Misterio Mayor* (...) (VV.AA., 2003: 221)

4.2.2. *La Saga de los Aznar* (1953-1963) de George H. White

Por su importancia, por la influencia que tuvo en generaciones posteriores, por su reconocimiento internacional y por ser uno de los pioneros de la *space opera* en España, es obligado referirse a Pascual Enguídanos Usach (Liria, 1923-2006) escritor que firmó como George H. White *La Saga de los Aznar*.

Dicha saga fue apareciendo en la colección *Luchadores del Espacio* entre 1953 y 1963. Posteriormente, entre 1973 y 1978 la saga fue reeditada y, en la actualidad, Silente, la editorial de Pedro A. García Bilbao a hecho lo propio, pero, además, seleccionando y publicando nuevos textos escritos por autores confesos seguidores de la serie.

En 1978, *La Saga de los Aznar*, con cerca de 60 entregas, fue reconocida como la mejor serie de ciencia-ficción publicada en Europa en la Convención Europea de Ciencia Ficción, Bruselas, 1978.

Respecto a la influencia que la obra de Pascual Enguídanos ha tenido sobre otros autores transcribimos la respuesta de Ángel Torres Quesada, autor de la serie *El Orden Estelar*, a una pregunta realizada por el también escritor gaditano de *cf* Rafael Marín:

Tú escribías ciencia ficción "popular", y sin embargo en tu biblioteca no hay otros bolsilibros más que los tuyos. Veo colecciones como Nebulae, autores más respetados, colecciones como Nueva Dimensión. Es decir, durante muchos años hiciste ciencia ficción "de segunda división", pero estabas al día de la ciencia ficción "de primera" como lector. ¿Cómo reconciliabas eso?

En mi modesta biblioteca no sólo están mis novelas de a "duro, sino también las de G. H.

White, faltaría más. ¿Por qué no tengo la de otros autores? Sí, conservo algunas, aquellas que me firmaron los pocos colegas a los que conocí personalmente. Pues para reconciliar ambas "divisiones", que haces bien marcándolas con comillas, diría que yo hacía lo que creía que podía hacer entonces, pero sin dejar de fijarme otras metas. Y en ello sigo. A veces me pregunto cómo serían hoy en día las colecciones populares si hubieran sobrevivido, cómo se habrían nutrido con las nuevas generaciones de escritores. Creo que para mí fue un campo experimental en el que fui aprendiendo a escribir y a valerme de ciertos trucos para desarrollar ideas. (sic) ©Rafael Marín Trechera 2004

<http://www.crisei.blogalia.com/historias/22689> (08-09-2012)

Y es que si a alguien admiraba Ángel Torres Quesada era a Pascual Enguídanos, a George H. White.

El nº 5 del fanzine Tebeos del Bollo, editado en 1999, se dedicó por entero a la obra Enguídanos y entre las firmas invitadas a colaborar destacaba la de Ángel Torres Quesada, en un artículo titulado *Cuando la saga de los Aznar no la conocía nadie*. Torres recuerda que compraba sus novelas cuando iban apareciendo en los quioscos y cómo llegó a conocer al autor en la Hispacon²²⁷ de Burjassot de 1996.

Hablamos de la cosas de los Aznar, de la lucha constante en sus novelas entre el cañón y la coraza, versión de rayos de luz contra dedona²²⁸, y le confesé que una de sus novelas que más me habían gustado es la que tiene como fondo Berlín a punto de ser ocupado por los rusos²²⁹, por lo bien documentada que está, y él me confesó que una de su pasiones era la historia. Incluso en esto coincidimos (...)

Torres deja patente su admiración por el escritor valenciano que firmaba sus novelas de *cf* como George H. White

Aquel día, al final de un coloquio, tuve la satisfacción de que él me firmara el número uno de la colección Luchadores del Espacio, que llevaba conmigo, todo ajadito él, leído una y otra vez en mi juventud, incluso dos o tres repasos le di en mi madurez, y pienso dárselos en mi... ejem, edad más madura. Lo tengo guardado como oro en paño, con su firma en la primera página manchada por el óxido del tiempo. (Tebeos del bollo)

²²⁷ Congreso Nacional de Fantasía y Ciencia Ficción celebrado anualmente desde 1991. En este congreso se reúnen, bajo la supervisión de la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT), aficionados, estudiosos y autores de ciencia ficción y fantasía. Además de la denominación genérica HispaCon, cada año se escoge un nombre específico para la convención.

²²⁸ Metal imaginado por Enguídanos de procedencia extraterrestre y que resulta casi impenetrable.

²²⁹ *Vinieron del futuro*.

Por su parte, Carlos Saiz Cidoncha en *Viajes de los Aznar* (1997)²³⁰ afirma que Enguídanos, al contrario que Mallorquí

(...) inició y mantuvo su serie de forma completamente independiente de cualquier influencia externa; de hecho más tarde confesaría no haber leído ni tenido noticia de las obras que se publicaban por la época al otro lado del Atlántico. (Bilbao-Cidoncha, 1997: 14)

El viaje a través del tiempo es crucial para el desarrollo de *La Saga de los Aznar*. En las entregas número cuatro y cinco de la serie, *Cerebros electrónicos* y *La horda amarilla* Enguídanos relata como en un viaje al espacio los protagonistas encuentran, ocupan y prosiguen su viaje en una nave de tecnología extraterrestre. Por sus dimensiones y propiedades colosales la consideran un autoplaneta al que bautizan como Rayo. La teoría de la relatividad entra en juego. Mientras ellos han vagado por el espacio en el autoplaneta Rayo unos cuantos años, en la Tierra han transcurrido seis siglos. Todo ha cambiado en ese tiempo y la Tierra se ha convertido en una utopía cristiana²³¹.



Portada del La saga de los Aznar en su formato tebeo

Las aventuras de los Aznar en el autoplaneta continúan por el espacio sideral hasta que los thorbod, raza extraterrestre poderosa y maligna donde las haya, deciden acabar con los humanos. Miguel Ángel Aznar a bordo del Rayo no puede evacuar más que a seis mil madrileños antes de que se produzca la hecatombe. A partir de ese instante, empieza la odisea española que va a ocupar a varias generaciones de "aznares" con sus guerras, descubrimientos y tragedias espaciales y personales.

Mario Moreno Cortina, estudioso de la obra y vida de Enguídanos, destaca en el tomo 16 de la reedición de Silente la influencia de H. G. Wells sobre G. H. White (Pascual Enguídanos) al asegurar que el autor fue "más allá que la elección de un

²³⁰ Obra que recoge una sinopsis y comentario de cada novela de la Saga escrita en colaboración con Pedro A. García Bilbao por encargo de Miquel Barceló.

²³¹ En efecto, uno de los personajes especula con la posibilidad de haber vuelto a una especie de paraíso socialista, pero uno de los terrestres puntualiza, que no se trata de comunismo sino de cristianismo. Recordar que estamos hablando de obras publicadas en la década de los 50 en España.

seudónimo que recordarse al de su maestro (...) *La máquina del tiempo* de Wells (1895) es una obra que parece haber impresionado al escritor de Liria de forma muy poderosa (...) Sin embargo hasta *Viajeros en el tiempo* Goerge H. White no se ocupa del tema²³² (...) cuando lo hace, viaja hacia la II Guerra Mundial". Cortina recuerda al lector que antes de *Luchadores del Espacio*, Enguídanos se curtió con bolsilibros bélicos y *westerns*.

4.2.3. *Volveré ayer* (1961) de Domingo Santos

Pedro Domingo Mutiñó (1941), más conocido como Domingo Santos es considerado el patriarca de la ciencia ficción española. Miquel Barceló en el capítulo que le dedica en la obra *La ciencia ficción española* (2002) asegura

Domingo Santos ha sido la personalidad más influyente y decisiva en la ciencia ficción española. Su actividad como escritor, editor, traductor y animador de la ciencia ficción en España ha sido del todo necesaria e imprescindible. Santos puede sentirse orgulloso de haber dejado una impronta indeleble en la manera como el género ha llegado en España a ser lo que es. (VV.AA., 2002: 291)

El editor Juan José Aroz, responsable de Espiral Ciencia Ficción en la presentación de *Gabriel revisitado* (2004), recoge la valoración sobre Santos de Julián Díez, periodista y co-editor de Artífex:

Creo sinceramente que Domingo Santos es la personalidad más influyente de la historia de la *cf* en España por numerosas razones. Tal vez la principal sea su contribución a la madurez de la primera generación de escritores adultos del género en castellano, como muchos de ellos declaran. Pero no menos importante es su labor al haber orientado a incontables lectores más allá de los tópicos más rutinarios del género. (Santos, 2004: 7)

Mientras que Miquel Barceló declara en la entrevista para esta tesis

Quien seleccionaba la *cf* en España era Domingo Santos. Y es quien ha fabricado los gustos, incluso los míos... (EMB)

No obstante, la valía y la labor de Santos es reconocida desde hace muchos años.

²³² En *Viajeros en el tiempo* Enguídanos imagina un viaje en el tiempo realizado ex profeso y no por las circunstancias como es el que da inicio a la saga y que ya hemos analizado.

En 1966, en la 1ª *Antología española de ciencia ficción* realizada por Domingo Santos, al presentar el relato *La canción del infinito*, firmado por el propio Santos, se le describe como

Otro de los pioneros de la moderna fantasía científica española, y uno de sus más jóvenes, combativos y entusiastas cultivadores (...) Es asesor ejecutivo de una de las colecciones que se publican en castellano del género, y dirige asimismo la primera revista de fantasía científica que se publica en España. Sus avanzadas ideas respecto a la ciencia-ficción lo han colocado entre los primeros planos del género en España, siendo considerado, hoy en día, uno de sus maestros indiscutibles. (sic) (Santos, 1966: 180)

Santos publicó más de una treintena de bolsilibros. El primero en 1959, con sólo 18 años y en su admirada colección *Luchadores del Espacio* con el título *¡Nos han robado la luna!*. Pocos años después, ocurrió algo que sorprendió a Santos

Luego, cuando desapareció *Luchadores*, me dirigí a la colección *Espacio*, que por aquel entonces llevaba publicados más de 200 volúmenes. Llegué a publicar tres novelas en la colección. Luego, a la cuarta, volvió a ocurrir lo inesperado.

La novela me fue rechazada. La carta de rechazo argumentaba, de una forma un tanto velada que me sorprendió, que la novela era *demasiado buena* para el público de la colección. Tras un primer momento de sorpresa en el que pensé que era broma o una forma de decirme elípticamente que la novela era un bodrio, pensé: Bueno, ¿y por qué no puede serlo? Así que le añadí dos cuentos para alargar su extensión, y la sometí a la colección *Nebulae*. ¡Y me fue aceptada!

Aquello significó un paso muy pequeño para la humanidad, pero un gran paso para mí. Murió P. Danger (y Peter Dean, pues *Espacio* quería nombres exclusivos), y nació Domingo Santos... (VV.AA., 2004: 138)

La novela se llamaba *Volveré ayer* y se publicó en 1961, en el nº 72 de la prestigiosa colección *Nebulae* de Edhasa. Los cuentos que acompañan a la novela son *El círculo infinito* y *El huevo y la gallina* de 41 y 17 páginas de extensión respectivamente. Ambos versan sobre el viaje en el tiempo y las paradojas que se pueden producir y, desde la perspectiva actual, se pueden considerar muy didácticos para los que deseen acceder a un primer acercamiento claro y clásico sobre las paradojas temporales.

A título anecdótico subrayar que en la contracubierta del volumen se lee:

Domingo Santos, en esta su primera obra de fantasía científica, aborda el tema con conocimiento y altura, ganándose con ello un destacado puesto entre los cultivadores nacionales de este difícil género literario. Colección Nebulae se honra presentando esta interesante obra, debida a la pluma de un autor nacional que valientemente no se escuda tras un seudónimo.

No era su primera obra, pero al parecer la editorial no deseaba mentar las publicadas como bolsilibros. Por otra parte, el autor sí se “escudaba” tras un seudónimo. Un seudónimo en castellano y relacionado con su nombre real, pero seudónimo al fin y al cabo.

Volveré ayer consta de 161 páginas divididas en cuatro capítulos: “Tiempo primero. Ayer”, “Tiempo segundo. Hoy”, “Tiempo tercero. El segundo ayer”; y “Tiempo cuarto. El segundo hoy”.

Benjamín Fawcett es un reputado periodista científico que trabaja para el diario británico *Meteor*. Su buen hacer en el campo del periodismo científico le han permitido desentrañar estafas científicas y sacar a la luz revolucionarios inventos. Samuel S. White, el director del periódico, le encomienda un reportaje: debe entrevistarse con Agnus Bingelow que asegura haber inventado una máquina “traslato-temporal”, es decir, una máquina del tiempo. Fawcett accede con la condición de llegar a tiempo al aeropuerto de Londres II para recoger a su prometida Hellen, una antropóloga que vuelve de Nueva York a las 9 de la noche.

Santos, con unos cuantos detalles, nos traslada a un futuro no muy lejano, pero sin concretar el cronotopo. Se viaja en heliobólido, existen aerotaxis, estrato-aviones que permiten volar de Londres a Nueva York en una hora y robots-mayordomos.

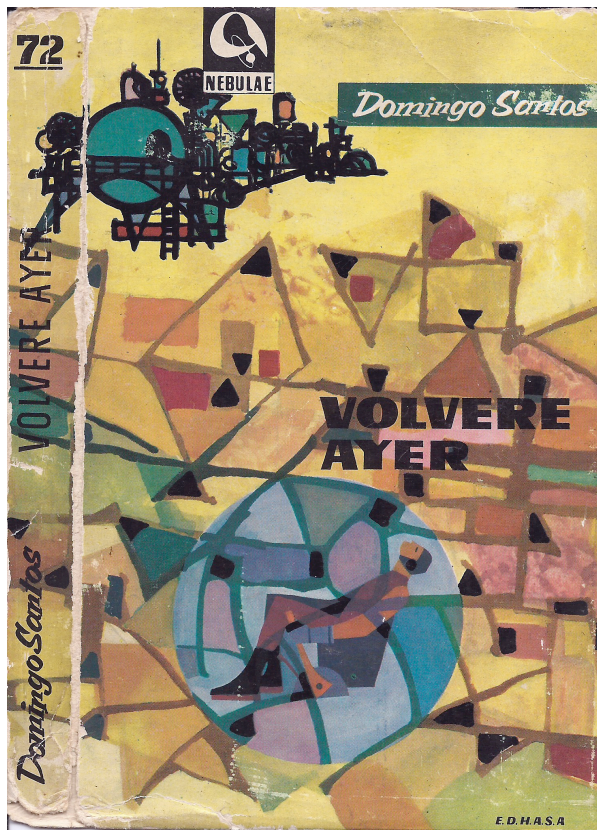
Agnus Bingelow es el clásico, a la vez que improbable, inventor solitario, pero no es un *mad doctor*. Los descubrimientos de la “energetización molecular indivisible de la materia” y la traslación de la misma utilizando “macro y microcorrientes magnéticas” son los fundamentos “científicos” que hacen funcionar su máquina del tiempo que ya ha sido utilizada con cobayas, pero no con humanos.

Su laboratorio está a las afueras de Londres y Fawcett describe así la máquina del tiempo:

Lo que más llamaba la atención era una gran esfera de acero, de unos tres metros de altura, con una puerta a uno de los lados y multitud de cables y sustentadores a su alrededor, que ocupaba el centro del hangar, elevándose por entre todos los demás aparatos. (Santos, 1961: 19)

Fawcett cree en la honestidad de Agnes Bingelow aunque desconoce la funcionalidad de su invento y, sobre todo, si efectivamente funciona, pues como asegura Bingelow los animales con los que ha experimentado

(...) no pueden decir lo que hay más allá de su viaje superlumínico, no tienen la suficiente inteligencia para esto. Necesito un hombre que se traslade, que observe lo que hay *al otro lado*. Ha de ver si lo que hay es efectivamente el pasado o el futuro, y no alguna nueva dimensión del presente. (*ibid*: 29)



Cubierta original de Volveré ayer, n° 72 Colección Nebulae (1966)

Fawcett termina su entrevista y acude al aeropuerto a Buscar a Hellen. Justo en el momento del aterrizaje el aparato explota y mueren todos los viajeros incluida su prometida.

En “Tiempo segundo. Hoy” se descubre que la explosión con que finalizaba el anterior capítulo no había sido un accidente sino un sabotaje mediante una bomba colocada en el motor izquierdo preparada para detonar tres minutos después de la apertura del tren de aterrizaje. El motivo del atentado es hacer desaparecer una documentación muy importante que transportaba en ese vuelo un agente del Gobierno británico.

Fawcett está destrozado, pero cae en la cuenta de que puede cambiar el pasado. Tiene la información de lo ocurrido y si la máquina de Bingelow funciona podría viajar a un día antes e impedir el sabotaje. Acude al laboratorio del científico y se presta como

voluntario para demostrar si la máquina funciona o no. Bingelow no sabe nada de lo ocurrido y piensa que el periodista quiere ser el protagonista de una gran noticia. Además, no hace falta que Fawcett convenza a Bingelow para viajar la pasado, pues el inventor prefiere no arriesgarse viajando a un futuro desconocido:

(...) prefiero no arriesgarme a hacer el primer experimento al futuro, donde no sabemos lo que puede suceder. El futuro será siempre hipótesis, mientras el pasado será siempre realidad acaecida ya. Lo lamento por usted, Fawcett, pues no podrá contemplar por anticipado su propio reportaje. (*ibid*: 64)

Como ya hemos visto y veremos en otras obras analizadas en esta tesis en los traslados temporales al pasado es habitual hacer la pertinente advertencia al viajero para evitar distorsiones del presente:

Usted irá al pasado. Salga a él. Exáminelo, compruebe bien que no haya motivo de duda, busque las pruebas que desee, pero no intente variar nada de él. No intente trastornar el curso de los acontecimientos, ¿comprende? Todavía no sabemos lo que podría suceder. (*ibid*: 65)

Fawcett explica las sensaciones que provoca el viaje a través del tiempo

A su alrededor las cosas parecieron girar locamente. Vió que el indicador que marcaba la marcha del proceso de energetización iba avanzando hacia el final. Las cosas parecieron irse borrando de sus ojos. Sintió que la cabeza le pesaba...
De pronto se desvaneció. Ante él solo existía una uniformidad monocorde, un color único, extraño, indefinible. Tras breves instantes, este color cambió. Ahora no fue uno, sino diez, cien, mil. (*ibid*: 71)

La esfera se materializa fuera del límite de Londres, pues de hacerlo en el mismo sitio se encontraría con su propia masa. Santos va esquivando las posibles trampas del viaje en el tiempo con soltura y razonamientos lógicos, evitando caer en contradicciones.

Fawcett comprueba la fecha y se dirige al aeropuerto de Londres II y habla con el jefe de la instalación aeroportuaria para anunciarle que deben revisar el avión antes de que despegue de Nueva York. El jefe le pide pruebas y el periodista consciente de que la verdad no es creíble le dice que un agente del Gobierno británico viaja en la

aeronave con una información muy importante. El jefe del aeropuerto asegura desconocer este punto y Fawcett desesperado le espeta que ayer mismo le dijo que conocía la existencia de dicha persona. Así ya no hay ninguna posibilidad de convencerlo y Fawcett decide contratar una aeronave para volar a Nueva York e impedir el despegue.

Con el jefe del aeropuerto de Nueva York corre la misma suerte. No tiene pruebas y, para colmo, en este caso, intentan retenerle. Fawcett se abre paso a la fuerza, roba a un pasajero su billete y sube al avión en el último momento. Una vez en la aeronave trata de convencer al piloto para que haga un aterrizaje de emergencia sin bajar el tren de aterrizaje, pero se niega. Fawcett dispara y destruye el mecanismo que controla el tren de aterrizaje.

En el avión Fawcett no puede evitar encontrarse con Hellen que no entiende qué hace en su mismo vuelo en vez de esperarla en su destino. Fawcett se inventa una explicación poco creíble.

A la llegada al aeropuerto de Londres II el avión realiza el aterrizaje forzoso y se salvan todos los pasajeros. Comprueban que Fawcett tenía razón.

Lo había conseguido. Había conseguido vencer al destino, al tiempo. Hellen estaba allí, a su lado, viva. Él la había resucitado. (*ibid*: 132)

Fawcett es detenido, pero realmente no se le puede acusar de nada y es puesto en libertad. Cuando va a buscar a Hellen descubre que está hablando con él mismo, con el Benjamín Fawcett de su tiempo. No le queda más remedio que atraer a Hellen y explicarle lo que ha sucedido. A ella no le hacen falta pruebas, los tiene delante. Hellen le pregunta

—Pero, ¿y tú? Mejor dicho ¿y vosotros dos? ¿Cómo es posible...?

—¡Oh, en esto no hay ningún inconveniente! Mañana volveremos a ser uno solo, en cuanto yo regrese a mi tiempo. Volveremos a fusionarnos en una sola personalidad, y entonces *él*, que está ignorante de todo lo sucedido, volverá a ser *yo*, con plena constancia de todo lo que he hecho. (*ibid*: 140)

Hellen no comprende la explicación y para el lector la explicación también es confusa. Santos en el capítulo “Tiempo cuarto. El segundo hoy” resuelve todas las incógnitas.

Fawcett regresa en la máquina al tiempo que pertenece y para su sorpresa descubre en el periódico que el accidente se ha producido. No le queda más remedio que confesarle a Bingelow lo sucedido para que le pueda ofrecer una solución. El científico consternado le explica

¡Oh, Dios! *¿Pero todavía no comprende que con su intento de cambiar los acontecimientos lo único que ha hecho es crear un nuevo mundo?* (sic) (*ibid*: 152)

Así, Domingo Santos crea el primer desdoblamiento²³³ del universo del que tenemos constancia en una novela de *cf* española. Este hecho nos parece importante al igual que la explicación “fantacientífica” que ofrece Bingelow a Fawcett de cómo se ha producido este hecho

Este mundo no es un mundo material, pues su origen no es el de la materia, sino un mundo temporal, pues su origen se encuentra en el tiempo. Es un mundo que empezó a existir ayer, en el mismo momento que usted salvó el avión con las personas que lo ocupaban. Gira también, como nosotros, en el universo, en este mismo universo, y ocupando nuestro mismo plano material. Pero gira en diferente lugar de la dimensión tiempo. Por esto no podemos verlo, ni aperebirmos de su existencia. Nuestros sentidos son materiales, no temporales. (*ibid*: 154)

Fawcett presa de la desesperación asegura que volverá a viajar a ese mundo y matará al otro Fawcett y luego enviará su cadáver a su propio mundo.

Bingelow intenta calmarle y hacerle entrar en razón

¿Qué cree usted que pasará si usted los mata, si hace lo indicado? Tal vez todo le resulte bien, o tal vez provoque un cataclismo. Piense que pertenecen a dos mundos distintos aunque sean la misma persona. Y el tiempo es inmutable, ya se lo he dicho. No podemos variar los acontecimientos a nuestro antojo. Esto es algo que sólo el Sumo Hacedor²³⁴ puede hacer. (*ibid*: 157)

²³³ El desdoblamiento en dos (o más) de un universo, la bifurcación que se produce en la corriente temporal, cuando alguien o algo interfiere en el pasado y lo cambia es, como hemos visto, una de las hipótesis con las que trabajan los físicos sobre el papel. La creación de estos universos alternativos en la *cf*, producto de una injerencia temporal será una constante en la literatura de *cf* de la segunda mitad del siglo XX y del siglo XXI. Félix J. Palma también la emplea en su novela *El mapa del tiempo* (ver Capítulo 7).

²³⁴ De nuevo aparece el miedo a las consecuencias de la manipulación del tiempo y de la intervención humana en temas que “deben” ser potestad de Dios, de dioses o como cada autor prefiera denominar a un ser o ente superior al hombre.

Domingo Santos, en *Volveré ayer* demuestra una gran pericia al desarrollar el tema del viaje en el tiempo. Consideramos que la creación de universos paralelos por la intervención en el pasado y su pertinente explicación es lo más destacable de la novela. Como narrador mejorará mucho con el tiempo, aunque su cima literaria la alcance solo un año después, en 1962, con *Gabriel* más que con *Hacedor de mundos* (1986) que son, en nuestra opinión, sus dos mejores novelas.

Como señala Miquel Barceló es difícil saber adónde podría haber llegado este autor de haberse dedicado a escribir más que a las otras labores que ha desarrollado en torno al mundo de la *cf* en España.

En contrapartida, el género de la ciencia ficción en España se ha consolidado precisamente gracias a la labor traductora, ensayística y editorial de Santos quien ha actuado con total desprendimiento, tal vez olvidando sus propios intereses personales como autor llamado al éxito por una labor más sorda pero, ahora resulta evidente, del todo imprescindible. (VV.AA., 2002: 314)

4.2.4. Primera conclusión

La literatura popular de *cf* contó con autores de calidad y gran productividad como Luis García Lecha, José Carballer, José Negri, Ramón Brotons y un largo etcétera. No obstante, para analizar la obra de Ángel Torres Quesada, consideramos que antes había que mencionar a Mallorquí, Enguñados y Santos.

Diez años después del nacimiento de *Futuro* y de Pablo Rido y de *Luchadores del Espacio* y de los Aznar, se produjo un relevo generacional. Entre los nuevos autores dos destacaron entre todos: Domingo Santos y Ángel Torres Quesada.

Domingo Santos, como hemos visto, se convirtió en la persona más influyente de la *cf* española, sus traducciones permitieron conocer a los grandes autores anglosajones y su labor como editor hizo posible que muchos de los autores españoles del género tuvieran oportunidad de publicar.

Por su parte, Torres tuvo la buena suerte de escribir en la colección *Luchadores del Espacio* que tanto admiraba y la mala de que su obra fuera la penúltima editada por Editorial Valencia "lo que le cercenó su carrera como escritor de bolsilibros hasta la llegada de la colección *La Conquista del Espacio*" (VV.AA., 2004: 31). Torres creció con Pablo Rido, con los Aznar y con una ambición: ver en un bolsilibro las ideas que bullían en su cabeza y que, hasta hoy, han seguido plasmándose en novelas mucho más extensas y complejas.

En el epílogo de la obra *Homenaje a la colección Luchadores del Espacio*, Francisco González Ledesma, refiriéndose a los autores de los bolsilibros y sus obras, asegura:

Su recuerdo —y el respeto para la novela popular española— merecen mantenerse porque su calidad, generalmente muy digna, es hija de un milagro. Tenían que escribir a marchas forzadas, consultar textos, imaginar y corregir si querían que sus hijos llegaran vivos a la hora de la comida. La comparación de esos obreros de la pluma y los textos de los maestros yanquis -que escribían con garantías de dinero y tiempo- no deja a nuestros autores en mal lugar, ni mucho menos, y el estudio de sus obras debe mantenerse porque no sólo merecen un análisis literario, sino que por sí solas son también el análisis sociológico de toda una época. (VV.AA., 2004: 142)

4.3. *El Orden Estelar*, conexiones temáticas y temporales del universo "torresiano"

Ángel Torres Quesada (Cádiz, 2 de abril de 1940) es, en la actualidad, uno de los máximos exponentes de la ciencia ficción española y, al mismo tiempo, uno de los grandes clásicos del género.

En la década de los sesenta comenzó su carrera literaria en las novelas populares, también llamadas novelas de a duro o bolsilibros. En su segunda obra, *Los mercenarios de las estrellas* (1971), y por exigencia argumental, creó una organización surgida en la Tierra a la que asignó la misión de recuperar los mundos llamados “olvidados” que en su día pertenecieron al extinto y dictatorial Imperio Galáctico. Torres denominó a la nueva organización Orden Imperial para, una cuantas novelas después, entre otras cosas por su carácter democrático, renombrarla como *Orden Estelar*.

Los mundos olvidados eran todos aquellos que durante una larga época perdieron contacto con sus orígenes —la Tierra— cayendo en un proceso irreversible de degeneración. Inicialmente no se obligaba a ningún mundo a integrarse en el *Orden Estelar*, pero más tarde, con el devenir de los años, cuando el sistema democrático se degradó, el derecho a la libre determinación dejó de respetarse. Como todo sistema que nace con principios humanistas —apunta el propio autor— se fue corrompiendo.

Las novelas del *Orden Estelar* fueron publicadas por diferentes editoriales, pero el grueso (hasta la reedición completa de Robel, en 2003) fue editado por Bruguera, a pesar de que hasta en cuatro ocasiones la editorial conminó al autor a que escribiera

novelas independientes dado que la colección no admitía sagas. El escritor gaditano se las ingenió para seguir creando novelas sobre el *Orden Estelar* y el Imperio galáctico; ejes del —como bautizó José Carlos Canalda— universo "torresiano".

Como veremos más adelante, el nacimiento del sistema democrático de gobierno que da título a la saga, *El Orden Estelar*, fue posible gracias a una serie de sucesos provocados por un viaje en el tiempo que Torres recogió en su novela *Los guerreros del tiempo*, escrita en 1996 y editada en 2003.

El viaje en el tiempo ya sea como recurso narrativo, *novum* o subgénero de la *cf*²³⁵, ha sido una constante en la obra de Torres y, en gran medida le ha permitido ir hilando, como veremos más adelante, unas novelas con otras (desde la primera publicada en 1963 hasta la más reciente, en 2010) hasta crear el citado universo —más exacto sería decir multiverso— torresiano. Torres sugiere o explicita la idea del multiverso o de los universos paralelos en varias de sus obras ajenas, al menos en teoría, a *El Orden Estelar* como son el *Círculo de piedra* (1991), *La trilogía de las Islas* (2002) y en *Mundo de Leyendas* (2010) donde menciona que “algo” sucedió en el tercer milenio que desdobló, al menos en dos, el universo conocido.

Nuestra intención en este capítulo es analizar la saga de *El Orden Estelar*, los viajes en el tiempo que desarrolla y otras obras de Torres relacionadas. Nos basaremos en el orden cronológico propuesto en la edición de Robel, aclarando en todos los casos la fechas originales de publicación o escritura de cada obra y haciendo las excepciones oportunas para facilitar el entendimiento de la obra y la investigación. En este trabajo mostraremos que *El Orden Estelar* es la saga, sin duda, más longeva de la *cf* española. Comenzó en 1962 y, a día de hoy, podría no haber concluido.

4.3.1. Semblanza del autor

Como ya hemos dicho e iremos desarrollando, Ángel Torres Quesada es uno de los escritores de *cf* española de referencia. Uno de los pocos que, junto a Domingo Santos, consiguió abandonar el gueto —gueto entre comillas²³⁶— de los bolsilibros o novelas de a duro con éxito. Ambos, Torres —con los seudónimos de Alex Towers y A. Thorkent— y Santos —con de los de P. Danger, Peter Danger, Peter Dean— hicieron su debut literario en la colección *Luchadores del Espacio* de editorial Valenciana que editó

²³⁵ Torres lo utiliza con destreza ya sea como tema principal o apoyo argumental o narrativo.

²³⁶ El propio autor reconoce: "Uno quería salir del gueto, pero el gueto se acabó. Yo lo pasé muy bien escribiendo novelitas de a duro. Escribí ciento treinta y tantas... Hubo un año que llegué escribir 18" (EATQ).

234 números entre 1953 y 1963. Esta editorial fue responsable, entre otras, de las publicaciones de las historias gráficas de *El Guerrero del antifaz*, Roberto Alcázar y Pedrín o la colección de novelas bélicas *Comandos*.

Como otros niños de entonces y cuando aún no había cumplido diez años, Ángel Torres Quesada ya disfrutaba con las historietas de Flash Gordon que había conocido por las revistas *Leyendas* y *El aventurero*, que compraba su hermano mayor, Juan. En sus páginas también descubrió a personajes como Tarzán y Merlín, como entonces se conocía a Mandrake, y a *Jorge y Fernando* que junto a *El Guerrero del antifaz* y *Roberto Alcázar y Pedrín*, entre otros héroes patrios de la época, fueron conformando su imaginario.

Y es que en aquellos años

No había más. Se conocía a Superman, sí. Que, por cierto, es esa época, en los años 40, llevaba la capa roja y el traje amarillo; en la portada, apaisada, que era la única página a color. No sé si no tenían azul a mano o había algún otro motivo... Encontrar novelas de *cf* era difícil. Leí el *Viaje a la Luna*²³⁷ de Verne, y otra de Emilio Salgari, algo del año 3000²³⁸, de la que no recuerdo bien el nombre. En ese tiempo no se conocía ni el término de *cf*. Descubrí y me enganche a *Luchadores del espacio*, a la llamada, posteriormente, *Saga de los Aznar*. Y me dije: a mí me gusta esto (EATQ)

A los 16 años, empezó a colaborar como dibujante en la revista *Cádiz Gráfico* para ilustrar artículos y publicando cuentos de terror y *cf*. Su afición por los tebeos, o las historietas, como se llamaban en la España de los años 50 —ahora cómics— superaba sus aspiraciones a escritor: "Mis ambiciones entonces no eran excesivas y mi meta era llegar algún día a colaborar en una colección de *cf* de novelas de a duro" (EATQ) reconoce el autor.

Logró alcanzar esa meta —más de ciento treinta bolsilibros lo avalan— y superarla con creces, convirtiéndose en un ejemplo único de la literatura de *cf* española²³⁹. Es obligado destacar que muchos de esos bolsilibros tuvieron como trasfondo un sistema de gobierno democrático, algo inusual en las sagas de *cf*, tanto nacionales como internacionales.

En palabras del propio autor

²³⁷ Julio Verne escribió *De la Tierra a la Luna* en 1865 y *Alrededor de la Luna*, en 1870.

²³⁸ *Las maravillas del año 2000* fue escrita por Emilio Salgari en 1907.

²³⁹ Algunas de sus obras han sido traducidas al portugués y, en breve, será traducida al francés *Sombras de eternidad*.

El Orden Estelar era una entidad militar formada por valientes y esforzados caballeros —y damas— que recorrían el universo buscando los mundos que una vez pertenecieron a un malvado y desaparecido imperio, pero con la sana intención de reintegrarlos a la civilización, con el mérito añadido de no utilizar la violencia excepto en los casos que se veían obligados, que no eran pocos. (EATQ)

Torres estaba dando forma a un futuro a la medida de su capacidad creativa y los protagonistas como iremos viendo terminarían convirtiéndose en legendarios defensores de la justicia y la democracia en el discurrir de la saga.

4.3.2. La obra de Ángel Torres Quesada

Ya hemos hecho mención a que la ilusión de Torres era ser dibujante de cómic, pero fue aprendiendo mecanografía para el acceso a la Escuela de Comercio cuando escribió su primera novela, por supuesto, de corte fantástico. Torres asegura que, además de no saber dónde está, "debía de ser malísima". Lo cierto es que la mecha de su imaginación narrativa ya había sido encendida.

La trayectoria literaria de Ángel Torres Quesada en el mundo de la novela popular se inició en 1962, con *Un mundo llamado Badoon*²⁴⁰ publicada un año después, en su admirada colección *Luchadores del Espacio* de Editorial Valenciana. La firmó, como era habitual en aquella época, con un seudónimo de corte anglosajón: Alex Towers. Cobró por su trabajo 1.500 pesetas, algo menos de lo que venía a ser el salario mínimo en esos años.

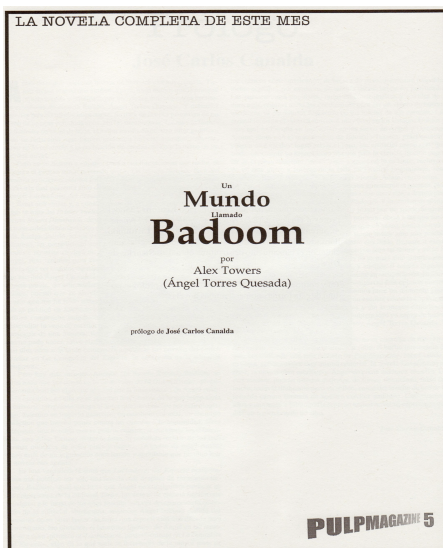
En *Un mundo llamado Badoon* ya se perciben trazos de lo que será *El Orden Estelar* aunque el autor, con cierta retranca, apunta

A veces, te descubren cosas de las que tú no te has dado cuenta como que esta novela era un preludio de *El Orden Estelar*. Bueno, pues vale, para qué los voy a desilusionar. Puede ser, pero El Orden empieza con *Los mercenarios de las estrellas*. (EATQ)

En la reedición de la novela recogida en una separata de la revista *Pulpmagazine*²⁴¹ (2001) ya se deja ver lo que será el universo torresiano, a pesar de las reticencias que el autor demuestra al respecto.

²⁴⁰ Un error tipográfico hizo que en la portada apareciera mal escrito el nombre del planeta. Bodoon por Badoon.

²⁴¹ *Pulpmagazine* revista fundada en 2000, publicó en su número 5 de septiembre de 2001, *Un mundo llamado Badoon* que originalmente fue publicada en el nº 233 de *Luchadores del Espacio* en 1963.



En la primera página aparece un soldado vestido de plata y negro —los colores de *El Orden Estelar*, pero a la inversa—, que pertenece a un Imperio de corte militar, con la Tierra como punto de partida, centro de todo el universo habitado y símbolo²⁴². Asimismo, aparece Arda, una mujer joven y bella, con poderes psíquicos (es telépata)²⁴³, con una fuerte personalidad, e imprescindible para el desenlace de la historia. También interviene un badonita²⁴⁴, Herle Tarlan, hijo de uno de los miembros del consejo de venerables que dirige Badoon, procedente de una larga estirpe local y aferrado a las tradiciones de su mundo, pero con un alto sentido de la justicia y el honor. Y, por si fuera poco, gracias a la intervención de Arda y al hecho de haberse saltado algunas normas, se consigue la democratización del sistema al dotar a Badoon de voz y voto en la Gran Asamblea terrestre. En un escenario que recrea formas de vida medievales imbricadas en un universo tecnológico tan cercano como, en principio, inaccesible, triunfa el amor y la justicia, la libertad y el honor.

Como veremos, en el posterior análisis, la fantasía heroica es recurrente e inherente a la saga.

Ya en esta primera novela de a duro, Torres sumerge al lector en ese nuevo orden universal con una facilidad pasmosa y consigue en muy pocas páginas bosquejar mundos y sistemas de gobierno, culturas e historias imaginadas e imaginativas.

El Imperio está gobernado por el Hombre. Y el Hombre, cuando ha estado buscando algo que encuentra y que necesita, se lo apropia para el Imperio. Le es vital la materia prima para su continuo engrandecimiento. Los mundos se descubren, se analizan y se les calcula su riqueza o su privilegiada situación estratégica. Si merece la pena, se civiliza y se eleva el nivel de vida de sus habitantes, si los hay y su grado de intelecto admite un cambio brusco.

²⁴² Muchos años después, en *Los guerreros del tiempo* (1996), la protagonista, Laya, explica a su coprotagonista Cristian, la importancia del planeta Tierra como Símbolo (en el original con mayúsculas), como cuna de la humanidad y, por tanto, punto de partida de la conquista espacial.

²⁴³ En esta primera novela, en *Un mundo llamado Krishdal*, en *Círculo de piedra*, en la *Trilogía de las Islas*, en *Mundos de leyenda*, etcétera, los telépatas son personajes habituales.

²⁴⁴ Se podría escribir una tesis completa sobre su universo fantástico, simplemente con los nombres y los respectivos gentilicios de todas las galaxias, planetas, ciudades, razas, especies y personajes producto de su imaginación.

Ante todo es necesario saber si los gastos a realizar serán pronto armonizados. Es muy poco probable que el Imperio cometa el sentimentalismo de elevar el nivel cultural de una raza que comienza a evolucionar en un planeta desconocido sin tener en cuenta si es humana o humanoide, si el fruto que más tarde ha de recoger merece el gasto de dinero y tiempo necesarios para el esfuerzo. (*Pulpmagazine* nº 5. Separata: 7)

En el prólogo a la reedición de esta novela que lanzó *Pulpmagazine* en 2001, José Carlos Canalda destaca que es una de las mejores obras, a pesar de la bisoñez del autor, publicadas en la colección *Luchadores del Espacio* de Editorial Valenciana. "Se trata del primer vuelo, por usar la terminología acuñada por la revista *Nueva Dimensión*²⁴⁵, de un escritor de larga, fecunda y contrastada trayectoria literaria dentro de la ciencia ficción española, uno de los más, huelga decirlo, leídos y respetados" asegura Canalda.

Un prometedor inicio que vino seguido de un intermedio de casi diez años²⁴⁶.

Tras la desaparición de *Luchadores del Espacio*, Bruguera lanzó la colección *La conquista del espacio* y Torres envió otro original, *La amenaza del infinito*. A los editores no sólo les gusto sino que les indujo a formalizar un contrato por el que le abonaron 4.500 pesetas a cuenta suscribiendo también el acuerdo de pagarle un 5% sobre la tirada total. En esa época dorada, Bruguera podía tirar más de 20.000 ejemplares de cada novela.

En su nueva editorial Torres se vio obligado a cambiar de seudónimo pues ya existía un autor de apellido Towers²⁴⁷. Bajo el sobrenombre de A. Thorkent²⁴⁸ dio comienzo a una de sus obras más reconocidas: la saga de *El Orden Estelar* (reeditada, en parte, en 1996 y 1998 por Ediciones B en su colección VIB y reeditada, revisada y ampliada en 2003-2005 por la editorial Robel).

Eso sí, la saga comenzó de manera oficiosa, pues ni el propio autor era consciente de que lo que estaba haciendo se terminaría convirtiendo en toda una serie de obras relacionadas. Con su segunda novela para Bruguera, *Los mercenarios de las estrellas*, nació El Orden Imperial/Estelar, pero no fue hasta su quinto trabajo, *Los*

²⁴⁵ La revista de *cf* y fantasía *Nueva Dimensión* se publicó entre los años 1968 y 1983.

²⁴⁶ A principios de 1963 Editorial Valenciana dio por finalizada la colección *Luchadores del espacio*.

²⁴⁷ En Bruguera Agustín de la Torre Rodríguez firmaba como Austin Tower.

²⁴⁸ "En *Luchadores del Espacio* empecé firmando con Alex Towers que lo resucité cuando empecé en *Galaxia 2000* con las obras dedicadas a *Hongara* porque además me pidieron que apretara el acelerador. De todas formas la gente no era tonta, no engañábamos a nadie..." afirma el autor en la entrevista que nos concedió (EATQ).

enemigos de la Tierra, cuando aparecieron por primera vez Alice Cooper y Adan Villagrán. Ella primero, sí, y no sólo por caballerescas cortesías.

Alice Cooper era comandante de una UNEX²⁴⁹ y él un simple alférez que quedó prendado de la belleza de su superior. Tras *Los comandos del sol*, Cooper y Villagrán volvieron a materializarse en la Olivetti Studio 46 de Torres. Su nueva aventura aparecía bajo el título de *Mundo olvidado*. Le siguieron *Los conquistadores de Ruder* y *Un planeta llamado Khrisdal*.

El universo creado por Torres crecía al mismo tiempo que los matices que iban redondeando el carácter de ambos personajes, aunque el de Alice acabaría proyectando su larga sombra sobre Adan y sobre toda la serie.

Cuando todo apuntaba a que la tensión sexual entre Cooper y Villagrán estaba a punto de materializarse en idilio, Bruguera le envió una carta a Torres advirtiéndole que la política editorial de la colección no admitía secuelas, y mucho menos unas novelas que pudieran convertirse en una serie. "Me dijeron que nada de saguitas y yo les contesté que cada título era una aventura completa y que todas podían leerse sin haber conocido las anteriores" recuerda Torres.

A vuelta de correo me pidieron que no insistiera, pero soy terco y volví a utilizar a los mismos personajes; había pasado un año y no me dijeron nada, no hubo reprimenda alguna... Quizá no se dieron cuenta o se aburrieron de mí (EATQ).

Torres no mintió a la editorial. Sus obras eran cerradas, susceptibles de ser consideradas en su conjunto como un todo, pero lejos de la estructura episódica temida por Bruguera. Cada novela contaba con la tradicional presentación, nudo, desenlace convergente y cronología unilateral.

La formulación de Torres era correcta: Acción de la mano de un personaje central en un ambiente imaginadamente histórico y en un espacio que sólo se puede medir en años luz.

Las ideas de Torres parecían no tener fin. A *Rastros del espacio* le siguió *Los brujos de Lero* ambientada en el Imperio que antecedió al establecimiento de *El Orden Estelar*. Un paso hacia atrás, pero sin perder el hilo y para retomar un universo en el que los temas seguían fluyendo de la mano de Torres.

²⁴⁹ Abreviatura de Unidad Exploradora; una gran nave esférica que, además de una tripulación compuesta por cientos de hombres y mujeres, guarda en su anterior otras naves de combate.

Aunque en esos años no estaba de moda²⁵⁰, Torres comenzó a intercalar obras desarrolladas en el periodo de *El Orden Estelar* con otras que ahora pasarían por precuelas.

Con *Los hombres de Arkand* Torres consiguió que Alice Cooper volviera a aparecer cuando ya estaba muy avanzada la trama. El gaditano confiaba en que el encargado de leer los originales en Bruguera se cansara antes de llegar a ese punto y eso fue lo que debió suceder. La novela se publicó sin mayores problemas y con una pequeña trampa: En esta obra Torres cambiaba el Orden Imperial por Estelar. Por una parte, engañaba al examinador de textos y por otra, le daba un nombre más acorde a la filosofía de fondo de su subrepticia saga.

Siguió "colando" obras y Bruguera volvió a reprenderle, pero no corrían buenos tiempos en la editorial como para llevar un control demasiado estricto sobre los autores y sus obras y Torres seguía creando escenarios y peripecias para Cooper y Villagrán e intercalando obras independientes. Los nefastos negocios transoceánicos de Bruguera infectaron a los que se realizaban en España y la editorial se vino abajo.

El relevo lo tomó Ediciones Delta y su colección *Galaxia 2000*. A Torres le dieron libertad total para escribir lo que quisiera, pero para reunir de nuevo a Alice y a Adan tuvo que esperar cerca de 20 años; hasta el momento en que Robel, en 2003, reeditó su obra. Con el primer número en la calle, Torres se puso a escribir *La odisea del Silente*.

Como veremos más adelante la saga empezó a conocerse y valorarse como tal gracias al doctor Carlos Saiz Cidoncha. Como ya hemos escrito, hubo una primera e incompleta reedición en 1996 y 1998, a cargo de Ediciones B que recogía 16 novelas en cuatro tomos y unas ventas más que aceptables.

No obstante, la reedición de Robel es la más completa²⁵¹: Un total de 28 volúmenes de 17 x 9,5 centímetros, con portadas ilustradas por Luis Royo, de alrededor de 180 páginas, con dos novelas por volumen, excepto en el caso de *Los guerreros del tiempo*²⁵², novela escrita con posterioridad al resto de obras —pero antes de la reedición de Ediciones B— y añadida expresamente para la renovada edición de Robel que apareció bajo el título *El Orden Estelar. La epopeya galáctica de A. Thorkent*.

En este caso, y a pesar de los escasos resultados económicos que estaba dando la

²⁵⁰ Con las trilogías de *Star Wars* el director y productor de cine George Lucas ha hecho que las precuelas se popularicen y pasen a formar parte del vocabulario literario y cinematográfico del siglo XXI.

²⁵¹ Si bien el autor no cierra la puerta a que haya alguna obra más sobre El Orden Estelar.

²⁵² Obra fundamental en la serie porque establece la transición entre el Imperio y el Orden Estelar.

colección, el editor, Jesús Rodríguez publicó la totalidad de la obra que había pactado con el autor. Algo muy de agradecer en el mundo editorial, y más si hablamos de los escasos "valientes" que publican literatura de *cf* española.

a. División de la saga

Carlos Saiz Cidoncha establece cuatro periodos en *El Orden Estelar*: el Imperio, el Orden Estelar, la Decadencia del Orden Estelar y la Superioridad. Alfonso Merelo Solá²⁵³ establece un quinto: la Liga estelar.

En la edición de Robel que como ya hemos apuntado fue revisada y actualizada por el propio autor, se tuvo en cuenta el trabajo de Cidoncha y las aportaciones de Merelo. No obstante, Robel no se ajustó al cien por cien al orden propuesto por Merelo en el capítulo dedicado a la saga en *La ciencia ficción española* (VV.AA., 2002: 336).

A la inédita *Los guerreros del tiempo*, que por su extensión ocupa todo el volumen 5 y la mitad del 6, hay que añadir *La Odisea del Silente*²⁵⁴ (vol. 13), escrita para la ocasión, y *Surgieron de las profundidades* (vol.18), también inédita.

En palabras del propio autor y según se recoge en la introducción del primer volumen de la saga: "La negativa de editorial Bruguera a que continuara la serie a partir de *Un planeta llamado Khridall* impidió que yo escribiera en el momento oportuno la novela en que Adan Villagran y Alice Cooper inician su previsto romance". Éste se produce, muchos años después, en *La odisea del Silente*.

Es en la reedición de Robel donde Torres Quesada describe por fin el origen de *El Orden Estelar* cuyo punto de partida es un viaje a través del tiempo

Me acordaba de la leyenda acerca del origen del Orden Estelar. Según ésta, unos viajeros del tiempo, procedentes del siglo XXI, fueron sus fundadores. Eran mercenarios de su época, la mayoría delincuentes, gentes sin escrúpulos. Pero pusieron las bases del periodo más democrático de la humanidad. (sic)

(Introducción a la novela *Walkar bajo el terror*. Thorkent, 2003)

²⁵³ Articulista y ensayista colaborador en varias revistas y sitios de *cf*.

b. Cronología

En julio de 1971, en su colección²⁵⁵ *La conquista del espacio* Bolsilibros Bruguera publica su número 47, *Los mercenarios de las estrellas*, firmada por A. Thorkent. La ilustración de la cubierta era obra de Jorge Nuñez. El precio: 10 pesetas.

En la primera página, de las 127 que componen la obra, el autor hace referencia a los Mundos Olvidados y al Orden Imperial, los dos ejes sobre los que va a girar el universo torresiano.

CAPÍTULO PRIMERO

Matías Delmont nunca había visitado una ciudad tan extraña como aquélla, pese a conocer muchas en docenas de planetas. Pero Palmeras Largas, en Nelebet, poseía las particularidades de todos los centros de Acercamiento que Orden instalaba.

Aquéel era, sin embargo, el primer Centro de Acercamiento que Mat visitaba. Y no le complacía en absoluto.

Había llegado al planeta en un destartado carguero apenas hacía doce horas y ya empezaba a preguntarse si no estaba perdiendo allí el tiempo. Pero para llegar a Nelebet era preciso pasar primero por Palmeras Largas, nombre por el que era conocido el Centro de Acercamiento.

Al anochecer, la singular ciudad se sumía en sombras, tímidamente desalojadas por las luces que salían de las casas prefabricadas, levantas anárquicamente pese a los esfuerzos del Orden por querer dar al Centro un aspecto de ciudad más decente y urbanizada.

Mat había entrado en el barrio de diversiones, atestado por navegadores, prófugos de muchos planetas, jugadores, prostitutas, embaucadores y toda clase de calaña que acudía a los Centros que se levantaban en los planetas olvidados recién abiertos, y que mientras no provocasen demasiado jaleo, el Orden los toleraba.

(Primera página de *Los mercenarios de las estrellas*, 1ª edición - 1971)

Torres sumerge al lector en su universo. Dispone de 126 páginas, nueve capítulos y un epílogo, pero en la primera página de la novela presenta un contrato de lectura, las suficientes marcas de ficcionalidad, estereotipos y elementos paratextuales o contextuales que provocan la suspensión de la incredulidad; premisa necesaria para que el receptor reciba sin prejuicios el mensaje del emisor.

²⁵⁵ *La conquista del espacio* era de periodicidad semanal y aparecía los viernes.

En unos cuantos párrafos el autor presenta al héroe, Mat Delmont, el personaje central, que es, a primera vista, un cínico mercenario al estilo de los pistoleros a sueldo en los *western* al uso. Las naves del Orden sobrevuelan Nelebet, el planeta que va a servir de escenario al desarrollo de la trama y que es uno más de los Mundos Olvidados en los que se abren Centros de Acercamiento, de cara a preparar y favorecer su entrada en el nuevo sistema de gobierno galáctico y entablar relaciones interplanetarias.

Bruno, como personaje auxiliar, acompaña y pone al día a Mat; le explica cómo funcionan las cosas en Nelebet y, de paso, esboza la línea argumental en la que se va a basar la saga:



Portada original de Los mercenarios de las estrellas (1971)

Mal dejaron este planeta los imperialistas. Los que quedaron no tardaron en enzarzarse en una guerra interminable por conseguir algo que aún no he podido averiguar. Cuando se les agotaron las armas de fuego, recurrieron a la espada, el arco y la flecha. (Thorkent, 2003 vol.6: 99)

La espada, el arco, la flecha... Parte de los elementos que no pueden faltar en una novela épica. Y es que la vuelta a la épocas pretéritas, con especial hincapié en la medieval, es otro de los hilos argumentales recurrente en la obra de Torres.

Otra constante en la obra de Thorkent es el papel que otorga a la mujer: "En el recién incorporado pelotón la mitad de los jinetes eran mujeres (...) Cabalgaban y manejaban las armas con la misma destreza que el más curtido de los guerreros" (*ibid*: 121). Y pone en boca del protagonista precisas aclaraciones para seguir dando forma a su historia del futuro:

La ciudad debió haber sido siglos atrás una populosa urbe, con pequeños pero bellos edificios, típica de las colonias del Gran Imperio. El paso del tiempo y el aislamiento del planeta había provocado un retroceso en todos los aspectos, no sólo científico, algo muy frecuente en los Mundos Olvidados. (*ibid*: 121)

Y, sin proponérselo, adelanta el que será otro de los puntos de inflexión de la saga:

Aquí estuvo la primera empresa minera. La segunda en llegar al planeta, los antepasados de los azules, apenas tuvo tiempo de levantar sus campamentos provisionales, y al poco se perdió el contacto con el Imperio. Los permisos de explotación oficiales nunca llegaron, nadie supo a qué compañía se los habían concedido y ese fue el motivo de la guerra. (*ibid*: 136)

Esa pérdida de las comunicaciones instantáneas en las que el Imperio basaba su fuerza será el núcleo, ocho años después, de la trama de *Huida a las estrellas* (1980) y detonante de la caída del dictatorial sistema imperialista.

Torres sigue levantando los cimientos sobre los que se sostendrán más de 40 novelas relacionadas planteando el pasado de Nelebet:

Debieron ser tiempos magníficos cuando los grandes navíos estelares partían y descendían en este planeta (...) ¿Sabías que los vehículos que quedaron varados son ahora montones de chatarra que se pudren al sol? Mi padre afirma que no llegaron a despegar cuando se produjo la gran huida, y dejaron de funcionar o fueron averiados a propósito durante el comienzo de la guerra. Un estúpido sabotaje. (*ibid*: 137)

Como en todo bolsilibro hay un héroe, un malvado y hasta una princesa. Es decir, se narran peleas, escaramuzas, traiciones y una historia de amor, con sus encuentros, desencuentros y equívocos, que concluyen o, en este caso, se afianzan con la apertura definitiva de la valla del Centro de Acercamiento. Ésta se produce bajo unas claras y justas consignas: cada nativo conservará sus propiedades siempre que sean legales y los gobernantes seguirán siéndolo, si así lo consienten los habitantes de su territorio, pero sin disponer de la vida de sus vasallos.

Los propios habitantes de Nelebet llegan a sus propias conclusiones:

Es hora de que abandonemos para siempre esta guerra estúpida. No volverán los viejos tiempos y hoy comienza una nueva era. Este planeta dejará de estar aislado. Los hermanos del espacio han regresado para recordarnos que nuestros antepasados lucharon entre sí porque un día fueron abandonados a su suerte. Las generaciones siguientes olvidaron los motivos que los enfrentaron (...) Debemos unirnos para impedir que la plaga de comerciantes y truhanes, que inevitablemente entrará en Nelebet, nos corrompa. Algún día,

el Orden se marchará. Lo hará cuando hayamos aprendido a gobernarnos por nosotros mismos. (*ibid*: 176)

Y por fin los representantes del Orden aparecen en escena

Os saludo en nombre del Orden Estelar, habitantes de Nelebet. Vuestro planeta ha quedado abierto al exterior desde este momento. Como os prometimos, podéis contar con nuestra ayuda hasta que seáis capaces de salir adelante por vosotros mismos. Mi nombre es Loff Lumpell, comandante de la Unidad Exploradora Escorpio. (...) Nuestra presencia no será impuesta, debéis aceptarla libremente; los Señores de estas tierras así lo decidieron. Es el momento de reunirnos y acordar los términos del tratado. (*ibid*: 178-179)

Paternalismos aparte, estos pasajes muestran el triunfo de la justicia y, en este caso, de un sistema basado en la democracia.

En las páginas finales de *Los mercenarios de las estrellas*, destaca en un pequeño pero importante papel una oficial innominada que encaja con la personalidad que encarnará la futura heroína de Torres, la comandante Alice Cooper, aunque ésta no hace su primera aparición —con su nombre y apellido— hasta *Los enemigos de la Tierra*, publicada en 1972.

"La mujer uniformada de negro y plata" se dirige al *héroe* y a la *princesa* que le reprochan que no hayan llegado antes para luchar contra los *villanos*: "Nuestras normas no son perfectas, pero tratamos de mejorarlas. Por ello, cuando no me gustan, las ignoró". Para salvarle a él de una posible condena le aconseja a ella que le haga ocupar un cargo oficial que se inventa en ese instante para terminar diciendo "¿Te he dicho que me gusta improvisar sobre la marcha?" (*ibid*: 179).

Torres crea a través de la mimesis un mundo ficcional que él mismo estructura y gobierna. El autor se ve influenciado no tanto por los BEM (*Bug-eyed monster*, los monstruosos humanoides con ojos de insecto) de los años 30 y 40, pero sí por la *space opera* de las décadas 50 y 60.

Fernando Moreno es demasiado asertivo cuando escribe sobre los bolsilibros:

En general todas ellas eran novelas de aventuras en la que aparecía con fuerza un marcado dualismo entre el Bien y el Mal culminando con un previsible y cerrado final feliz. (Moreno, 2010: 99)

No es así en el caso de Torres pues en sus novelas los buenos no son tan buenos ni los malos tan malos y, en ese sentido, los finales no son tan cerrados ni los finales siempre son tan felices. Como veremos más adelante, en *Los magnicidas del tiempo* (1982) quinientos hombres y mujeres del planeta Akuy con poderes telepáticos deciden sacrificarse en aras de un futuro mejor para sus descendientes.

A pesar del horizonte de expectativas, que en este caso podía ser el apuntado por Moreno, la habilidad de Torres lejos de romper el pacto con sus lectores lo sella; ampliando, a propósito o no, lo que los lectores pueden esperar en sus obras.

4.3.3. Alice Cooper y Adan Villagran

En 1972, con *Los enemigos de la Tierra* nacen la comandante Alice Cooper y el teniente Adan Villagran, ambos al servicio del Orden Estelar. En su primer encuentro, Torres juega con el lector y con la censura haciendo creer que Adan puede sentir una atracción homosexual. El teniente queda cautivado por el comandante de la Unidad Exploradora Hermes —el uniforme es idéntico para ellos y para ellas— que después de un par de párrafos queda claro que es una mujer. Eso sí, a Adan no le sorprende que sea una mujer —la igualdad es real y efectiva en el universo torresiano— sino su belleza. Desde un primer momento queda prendado de ella y la tensión sexual —un condimento más en la narrativa de Torres— va subiendo enteros.

La misión de la Hermes es el acercamiento a los planetas que quedaron desasistidos y hasta incomunicados tras la caída del Imperio

El contacto con un Mundo Olvidado nunca es el mismo, el sistema que debe emplearse depende del grado de civilización de sus habitantes; de que hayan progresado, permanezcan en el mismo nivel que cuando quedaron aislados o hayan perdido todo vestigio del pasado. (Thorkent, 2003 vol. 11: 14)

Para comunicarse con los habitantes de estos planetas no hay problemas graves pues todos, más o menos, hablan la "lengua común, algo arcaica, como si no hubieran evolucionado en las últimas décadas, con influencias de los idiomas que se hablan en los mundos centrales".

En este caso Torres cambia la perspectiva, la focalización respecto a *Los mercenarios de las estrellas*. La historia es parecida, pero el argumento se basa en las

peripecias de los que se acercan, el Orden, y no de los que esperan el acercamiento, los habitantes del planeta objeto del trabajo de campo de la tripulación de la Hermes.

En esta obra la imaginación del gaditano da lugar a la República de Aratcelon, compuesta por los planetas Arat y Celon que pertenecen al sistema Redon. El "subdesarrollo" de estos mundos se hace patente al lector en la descripción de la indumentaria de sus mandatarios "uniformes recargados, con charreteras, fajines, entorchados, plumas...", que hacen que Alice tenga que contener la risa. Por otra parte, las costumbres de la república como acusa la comandante en los habitantes de Aratcelon son "machistas y retrógradas".

En la trama no faltan intrigas palaciegas, secretos de estado, dominaciones perversas y un gran rencor hacia la Tierra. La Hermes esconde su procedencia, pero los aratitas sospechan que su origen es terrestre dado el nombre de la UNEX, el de un dios mitológico²⁵⁶.

Como en casi todas las novelas protagonizadas por la comandante llegará el momento en que la propia Alice será consciente de estar dejando atrás las normas por las que debe regir su comportamiento

(...) consciente de que, una vez más, estaban saltándose las normas, pero estaba decidida a no abandonar el sistema planetario hasta haber obtenido los datos y las pruebas que demostrasen la existencia de una conspiración. (Thorkent, 2003 vol. 11 : 62)

Y es que Cooper "parecía despreciar la disciplina en determinados momentos" (*ibid*: 81) (...) "no sé cuántas normas vulneró, pero se salió con la suya" (*ibid*: 94) asegura Adan Villagrán. En conclusión, ya en esta primera obra queda claro que Alice Cooper es "una mujer fuera de serie. Por inteligente y por hermosa" (*ibid*: 87).

También en 1972 está fechada *Mundo olvidado*. En este caso, nos encontramos con un planeta que en el que existe una extraña Fortaleza habitada por los Señores que, se supone, tienen contacto directo con los dioses. Una sociedad feudal en toda regla que paga sus tributos en forma de alimento a los Señores que, también supuestamente, les defienden de los Mirdos, pueblo guerrero que vive en las montañas y cada cierto tiempo prepara salvajes batidas para capturar esclavos, mujeres, etcétera.

²⁵⁶ En la mitología griega Hermes (en griego antiguo Ἑρμῆς) es el dios olímpico mensajero, de las fronteras y los viajeros que las cruzan.

La Hermes llega hasta esa desconocida parte del universo por pura casualidad. A su salida del hiperespacio sufre un ataque

(...) un pecio de los tiempos del Imperio (una unidad automática que lleva siglos navegando a la deriva construida por los rebeldes de Betelgeuse para combatir a las flotas imperiales) que aún mantenía cierta capacidad de fuego en estado latente. (*ibid*: 112)

Torres va dando sentido a su universo rescatando al Imperio cuando el argumento lo requiere sin confundir al lector, a pesar de que éste, como es lógico, pueda desconocer los antecedentes "históricos" de esta intermitente saga.

Hay que hacer reparaciones en la nave y aunque no es reglamentario, Cooper aprovecha para estudiar los tres planetas cercanos. Villagran visita uno de ellos y su deslizador es alcanzado por una mina —de ese mismo pecio— por lo que desciende al planeta para tratar de salvar la nave. Al igual que su comandante o, tal vez siguiendo su ejemplo, Adan es muy dado a saltarse normas.

Una vez allí —en esta novela el papel de héroe recae sobre sus espaldas— evita el ataque de los Mirdos a una pareja nativa. A partir de ese momento, se interesa por la historia de ese planeta y por la forma de vida de sus habitantes. Éstos le van poniendo al día de cómo viven en una sociedad subdesarrollada, supersticiosa y servil.

Los mirdos traen consigo el horror y la muerte que imperan en sus tierras del norte, bajan a los valles para robar, esclavizar a los hombres y convertir a las mujeres en sus concubinas, asesinan a los ancianos, violan a los niños... (*ibid*: 127)

Villagran los describe

Los mirdos cubrían su cabeza con un casco de acero emplumado. Ocultaban el rostro con una máscara en la que había sido cincelada una brutal expresión diabólica. Estaban armados con espadas, puñales, arcos y flechas. Cada guerrero sostenía una larga lanza. (*ibid*: 129)

Y Villagran decide:

Aquel planeta, sus gentes y sus problemas merecían una investigación más concienzuda. Allí hacía falta el Orden Estelar, que pusiera fin a los desmanes de los mirdos. (*ibid*: 131)

Para los nativos el poder de matar a distancia con el arma que utiliza Adan es algo que pertenece a los dioses y que solo es otorgado a los Señores; pero Adan les asegura que no es ni un señor ni un dios.

El tema resulta conocido, no hacen falta muchas más explicaciones. El mérito es de Torres que utiliza con maestría una serie de estereotipos que permiten al lector comprender la historia al instante y dibujar un panorama reconocible en un mundo ficticio. Otro ejemplo de la utilización de temas clásicos en la literatura es la aparición de un anciano portador de la sabiduría popular y las leyendas sobre el origen. En esta ocasión, el nativo, es además ciego y le cuenta a Adan, y de paso a los lectores, lo ocurrido en ese planeta:

Mi padre me transmitió la verdad que él recibió del suyo —dijo el anciano—. Yo he vivido para comunicarla a los hombres, pero ellos nunca me hicieron caso. Pocos son los que me escuchan cuando les digo que los hombres moran por millones en las estrellas, de ellas vinieron nuestros antepasados para instalarse en este planeta. Hechos extraños fueron los culpables de que fueran olvidados por sus hermanos, de que perdieran la gran sabiduría que recibieron y se olvidaran de su ascendencia y degeneraran en clanes ignorantes. (*ibid*: 138)

La acción es trepidante, y el héroe —el caballero, el príncipe aunque aquí no tenga ese tratamiento— termina batiéndose con uno de los mirdos, antes de desenmascarar a los Señores, que viven a expensas de los campesinos de los valles y habitan una extraña fortaleza que no es otra cosa que una antigua y destartada nave.

Para evitar la rapiña y el caos, el planeta quedará bajo la protección del Orden Estelar.

Pero no todo en la novela se resuelve de manera feliz. A pesar de que triunfa la justicia y los malvados son puestos en el sitio que les corresponde, Villagran piensa en su futuro y, por tanto, en Alice Cooper.

No podía olvidar que Alice era su superior, la ya famosa comandante Cooper, la oficial con mayor número de acercamientos con éxito de toda la flota del Orden Estelar. Después de su éxito en la República de Aratcelon ningún jefe podría superar su récord en mucho tiempo. (*ibid*: 115)

La novela termina, como casi siempre, con un beso, pero en este caso, dada la personalidad de Alice Cooper, es ella quien da el primer paso, dejando sin respiración al

teniente. No obstante, éste ya se ha marcado una meta: hacer todo lo posible para conseguir los ascensos pertinentes y tratar como a una igual a Cooper...

4.3.4. El mito fundacional y la máquina del tiempo

Con lo aquí expuesto ya podemos formarnos una idea de cuáles son las características de esta atípica saga. Precisamente, por su atipicidad habrá que esperar hasta 1996 para conocer el devenir histórico en que desembocó un imperio que, a pesar de su inconmensurable poder, no logra evitar la degradación, la decadencia más absoluta, o que un puñado de idealistas lo ponga contra las cuerdas y provoque el cambio de sistema.

En ese año, en 1996, Ángel Torres escribe la novela *Los guerreros del tiempo* en la que da todas las explicaciones que otorgan aún más cohesión a la saga. La acción comienza en nuestros días, a principios del siglo XXI. El protagonista es Cristian Falcón que ejerce "el noble oficio de soldado de fortuna", pero que, como otros héroes torresianos, esconde un particular sentido del bien y del mal. Es un mercenario, sí, pero no transige, entre otras cosas, con el terrorismo²⁵⁷ o la prostitución infantil.

Como diría Forster:

Lo específico de la novela es que el escritor puede hablar por boca de sus personajes, hablar acerca de ellos o bien hacernos escuchar cuando ellos hablan consigo mismos. Tiene acceso a sus autoconfesiones y, a partir de ahí, puede descender incluso más y asomarse al subconsciente. (Forster, 2003: 90)

Así lo iremos comprobando.

En una Roma cuyos ciudadanos están preocupados "por la crisis económica, la corrupción política, las amenazas de los terroristas y de los países del este convulsionados por revueltas, hambrunas e interminables guerras civiles" se dan cita mercenarios de todos los rincones del mundo movidos por la posibilidad de conseguir "el contrato de oro".

²⁵⁷ Es curioso como Ángel Torres es capaz de expresar sus ideas sobre temas actuales en obras de *cf* ambientadas en mundos que no existen. En *La trilogía de las islas*, por ejemplo, nos encontramos - aunque no aparece reflejado de manera explícita- con un protagonista ex miembro del Gal (Grupo Antiterrorista de Liberación creado por el Gobierno español en la década de los 80 que trató de combatir en "guerra sucia" -sin éxito- a la banda terrorista ETA). Lo que a priori puede resultar un tanto chocante, en la historia es coherente y, lo que es más importante, plausible.

A cambio de no hacer preguntas, a los que firmaban el contrato se les ingresaba una sustanciosa cantidad de dinero²⁵⁸ (...) a la que solo se podía acceder después de haber cumplido el compromiso (...) Y había además un buen anticipo en efectivo. (Thorkent 2003, vol. 5: 13)

Falcon acepta a regañadientes el contrato, pero hay algo —no sabe muy bien qué es— que le hace desconfiar.

Junto a otro compañero de belicosas aventuras, Clyde, literariamente su ayudante, el protagonista es emplazado a acudir a una villa a las afueras de Roma. En el jardín está un Cobertizo, al que les hacen pasar. Se trata de "un medio cilindro de tono cobrizo" (*ibid*: 25) sin ventanas. En su interior aguardan a Cristian y Clyde 18 hombres y cinco mujeres, una de ellas es Sandra²⁵⁹.

Todos los que están en el cilindro acaban durmiéndose y Cristian, antes de entregarse al sueño, piensa que han caído en una trampa...

El que será su instructor, Stan Swoger les despierta y les advierte que tendrán que aprender a manejar nuevas armas y que deben aceptar como si fuera lo más normal del mundo lo que van a ver.

El autor nos va presentando indicios: El reloj digital de Cristian está en blanco y los alrededores han cambiado.

El jardín y los árboles habían desaparecido. Lo que veía era un paisaje muy distinto. El terreno carecía de hierba, era de un color marrón oscuro. Estábamos en el fondo de una hondonada, rodeados de pequeñas colinas rocosas. A unos cincuenta metros se levantaba una extraña construcción de cemento, larga y fea, de dos metros de altura. Parecía medio enterrada. Lo más insólito era que el viejo caserón había desaparecido. (*ibid*: 34)

Un individuo, de nombre Moranza, les explica

El salto a través de dos mil años provoca sueño. Sólo habéis estado inconscientes unos minutos, pero el proceso afecta a unos más que a otros (...) El Cobertizo es una simple envoltura. Lo que contiene es lo que viaja en el tiempo (...) en el mismo lugar. Están en mi presente, en su futuro. (*ibid*: 36)

²⁵⁸ 100.000 francos suizos o euros (errata) y cien mil más por mes trabajado.

²⁵⁹ Las mujeres de Torres están lejos del estereotipo marcado por la *cf* clásica. Sandra fue compañera de aventuras y en otro tiempo amante, "delgada y con un cuerpo hermoso aunque algo sobrado de músculos. Sandra era una apasionada del culturismo, pero sabía parar para no adquirir un aspecto hombruno. Su rostro conservaba toda su feminidad y sus labios carnosos sabían besar y acariciar el cuerpo de un hombre" (*ibid*: 27)

Y continúa: "Olvidarán las ametralladoras y las granadas de mano de su época. Deben pensar que van a ser nuevos soldados; aprenderán a volar como los héroes de sus cuentos infantiles" (*ibid*: 38). Torres busca en su imaginario y encuentra lo que busca, pero no cae en trampas fáciles y pone en boca de sus personajes las dudas que en ese momento se debe estar planteando el lector: "Moranza y Mazzini son de este tiempo y hablan como nosotros"²⁶⁰ ¿No es extraño? En el siglo XXI no hablábamos como Cristóbal Colón" (*ibid*: 40). "El mundo no parece haber mejorado (...) Si nos han contratado es porque la Humanidad continúa matándose entre sí" (*ibid*: 41).

Marco Piatelli, uno de los mercenarios llegado en un viaje en el tiempo anterior les va poniendo al corriente: "En la Tierra de este tiempo viven unos cientos de miles de personas, y en la galaxia hay mundos de sobra" (*ibid*: 46)

Como es habitual en los relatos de Torres, una mujer comparte protagonismo y hasta supera en carácter al supuesto personaje central o héroe, Cristian que es quien la describe. Su nombre es Laya²⁶¹, es miembro del Consejo de Vigilancia del Símbolo, experta en arqueología preimperial y delegada del Comité de Emergencia.

Ella era hermosa, increíblemente hermosa. Parecía un ser de otro mundo, no sólo de otro tiempo. El traje que llevaba era de una sola pieza y se ajustaba a su cuerpo resaltando los pechos, las caderas y los muslos. Su rostro, suave y delicado, era el más perfecto que jamás había visto. La envolvía un aura mística. La leve sonrisa que apareció en sus labios era una mezcla de inocencia y maldad. Sus ojos eran grandes y violetas; el cabello, rubio, lo llevaba recogido en la nuca. (*ibid*: 49)

Cristian le hace la pregunta que a todos ronda tras la lectura de las páginas precedentes: ¿Acaso en estos tiempos ya no hay hombres que sepan pelear? La respuesta no es fácil, pero Laya le pinta el panorama histórico que ha llevado a la Tierra a ser lo que es. Le informa de que las religiones fueron prohibidas en el siglo XXII y que un par de siglos después de que él naciera apenas quedaba nada del pasado de la Tierra. Posteriormente, un grupo empezó a reconstruir el patrimonio artístico y en la actualidad, asegura, es el objetivo del Consejo y de los doscientos mil habitantes de la Tierra o Símbolo²⁶², Reliquia y Santuario.

²⁶⁰ Otro clásico de la *cf* y una duda que se suele resolver por la tangente.

²⁶¹ Cuando menos es curioso el parecido en el nombre, en poco más, de nombre de la heroína Laya y el de Leia, protagonista de la película *Star wars*, de George Lucas (1977) .

²⁶² Como ya hemos apuntado la Tierra ya se considera un símbolo en la primera obra de Torres, publicada en 1963, *Un mundo llamado Badoon*.

Torres continúa con las explicaciones que van concatenando la saga y sus diferentes periodos²⁶³. La humanidad forjó un imperio que se extendió por mil mundos, entró en decadencia y, en la actualidad, el espacio aparece plagado de rebeldes, piratas y corsarios.

Como vemos, y como afirmaba el autor cuando se compara la estructura de su saga con la de Asimov²⁶⁴, lo que hace Torres es retomar la historia de las grandes civilizaciones²⁶⁵, pueblos y culturas clásicas que siempre se repite.

Laya también se apoya en el tema central de *Huida a las estrellas* (1980) cuando argumenta uno de los factores que han provocado la pérdida del poder imperial

(...) el sistema de comunicación instantáneo reventó hace tiempo, y nadie ha podido repararlo. Las noticias nos llegan a bordo de naves de enlace, tardamos muchos días en saber lo que ocurre a años luz o en las colonias de Marte. (*ibid*: 60)

a. Transnarratividad

La explicación se alarga y continúa el intercambio de preguntas y respuestas entre los recién llegados y los que ya llevan un tiempo en el futuro. Cristian pregunta: ¿Cuántos siglos llevan visitándonos? Piatelli responde: Descubrieron el módulo temporal hace poco más de un año, pero lamentablemente no es un artefacto que puedan manejar a su antojo

(...) está viajando continuamente desde este presente a nuestro tiempo (...) El viajero sólo tiene que entrar en el Cobertizo un segundo antes de que se produzca el salto (...) Cada minuto que transcurre aquí, el Cobertizo avanza otro minuto en nuestro tiempo, siempre a dos milenios de distancia. No es la máquina del tiempo perfecta, como la imagino Wells ni como tantas formas de viajar al futuro o al pasado que hemos visto en el cine²⁶⁶. Es algo que no acepta manipulación, como si tuviera vida propia (...) Siguen intentando averiguar quién la construyó, si procede del pasado reciente o de un futuro muy lejano. (*ibid*: 62)

²⁶³ Alfonso Merelo organiza la saga en cinco fases: El Imperio, El Orden Estelar, la Decadencia del Orden Estelar, la Superioridad y la Liga estelar.

²⁶⁴ En la entrevista que nos concedió al ser preguntado por las posibles similitudes con la serie de *La Fundación* de Isaac Asimov en cuanto al planteamiento y desarrollo de la misma, Torres responde: "Asimov también habla del nacimiento, desarrollo y caída de un régimen, pero es que eso, a lo largo de la historia, como hemos visto, es una constante".

²⁶⁵ Nacimiento, desarrollo, esplendor y decadencia.

²⁶⁶ En esta obra ya se da por sentado el acervo cultural de un lector, literaria y cinematográficamente hablando, muy viajado en el tiempo.

Por fin, se responde a la gran pregunta de por qué son necesarios los mercenarios del pasado. La respuesta, es coherente y bien fundamentada: sólo se puede viajar a un lugar y un punto temporal del pasado, por tanto, sólo pueden proceder de ahí. Y si allí y así los "reclutan" es porque la Tierra actual tiene prohibida la posesión de armas, ejércitos y naves de guerra. Si se pusieran a buscar mercenarios en su propio tiempo los imperiales podrían descubrir sus intenciones. Además, en esta Tierra futura nadie conoce cómo se maneja un arma salvo algunos coleccionistas.

Una vez resuelto el porqué de su elección queda saber para qué son necesarios los mercenarios: para descubrir el secreto de Ertigia²⁶⁷, un mundo situado más allá de los Confines y del que casi nada saben. Zwelen fue el último gran emperador y a su muerte todo empezó a desmoronarse, incluido el sistema de comunicaciones. Gobernaba su extenso imperio valiéndose de virreyes y sátrapas²⁶⁸ y muchos tenían intención de derrocarlo.

Con su desaparición todo empezó a venirse abajo. De esa época, quizá sea la máquina del tiempo y las codiciadas coordenadas para viajar a Lamurnia, etapa necesaria para llegar a Ertigia cuyo supuesto poder atemorizó y obsesionó a Zwelen.

Otra de las labores encargadas a los mercenarios es averiguar qué le ha ocurrido a la primera partida de soldados de fortuna capitaneados por Juárez que se supone llegaron a tomar tierra en Lamurnia.

Siguen las aclaraciones a los recién llegados, en este caso sobre los viajes interestelares

En tu época los científicos estaban convencidos que no era posible superar la barrera lumínica, ignoraban cómo plegar el espacio cuantas veces sea necesario, o aprovechar las rutas que provocan los agujeros negros. (*ibid*: 86)

Torres especula, sin entrar en detalles, sobre las dos hipótesis más comunes barajadas científicamente como probabilidades y entre los creadores y seguidores del género, plenamente aceptadas. Un estereotipo, a fin de cuentas, del género que nos ocupa.

²⁶⁷ También hay similitud entre la denominación del último de los mundos con el nombre de Ertigia y la laguna Estigia que en la mitología griega constituía el límite entre la tierra y el mundo de los muertos. Estigia también es un reino ficticio de los relatos de Robert E. Howard, creador del Conan el bárbaro.

²⁶⁸ La historia, aunque en este caso sea del futuro, se repite. Los grandes imperios necesitan de gobernadores locales. Los grandes imperios terminan por corromperse y desmoronarse por la codicia y ambiciones de todos los que van ocupando parcelas de poder sin posibilidad de un control más estrecho.

La *space opera* eclosiona en Lamurnia, un mundo muy parecido a la Tierra y en el que desembarcan los mercenarios con sus equipos de combate, incluido saltadores²⁶⁹ (con los que se pueden elevar unos treinta metros y desplazarse a 50 kilómetros por hora), y en el que tiene lugar la primera batalla. Una batalla desigual, contra unos seres creados genéticamente como obreros baratos para trabajos duros²⁷⁰ bajo tierra, supuestamente pacíficos, que no soportan la luz del sol —se licuan con su radiación²⁷¹— y que atacan con piedras y palos.

El primer combate no reviste problema alguno para los mercenarios, pero al finalizarlo, una nave, con el propulsor buscado por Laya y que permite a las naves abandonar o entrar en el hiperespacio sin tener que alejarse de las grandes masas gravitatorias, desciende en Lamurnia y de ella, cientos de jinetes humanos a lomos de "caballos" con cuatro pares de patas.

El mar de espadas y lanzas fue sacudido por un inexistente viento, las cimbras y los morriones de negras plumas que adornaban los cascos de acero se agitaron, las manos de los guerreros, protegidas por guanteletes de bronce, esgrimieron brillantes hojas de acero²⁷².
(*ibid*: 118)

En realidad, se trata de una partida de lo que habrían sido los antiguos negreros cuando iban a cazar mano de obra. Los “negreros” del futuro que describe Torres acuden en busca de sus presas a un planeta-granja de esclavos en vez de a una selva ignota.

Laya y sus mercenarios se hacen con la nave, un artefacto de más de mil años de antigüedad —fruto del trabajo de los científicos que traicionaron a Zwelen— que les lleva directamente a Ertigia. Los habitantes de Ertigia, calculados en unos 800.000 y anclados en el medioevo terrestre, tienen una importante actividad minera aunque desconocen el destino del mineral que extraen.

²⁶⁹ Como veremos más adelante, en este mismo capítulo, sí es plausible la influencia de otro de sus escritores admirados, Robert A. Heinlein.

²⁷⁰ Otro arte que se perdió en la noche de los tiempos. Ya nadie sabe cómo fabricarlos.

²⁷¹ Los vampiros de Bram Stoker (1897) se debilitaban con la luz del sol. Los Morlocks de H.G. Wells, no soportan la luz del sol (1895). Por otra parte, los vampiros han ido haciéndose con el tiempo más vulnerables a la luz del sol hasta desaparecer con su simple exposición como en *Vampiros* de John Carpenter (1993). No obstante, con la serie *Crepúsculo* (2006) de la norteamericana Stephen Mayer, los vampiros a la luz del sol... ¡brillan!.

²⁷² Armas, vestimenta y hasta cabalgaduras -si exceptuamos que en vez de cuatro patas, tienen ocho- responden a un modelo de guerreros de corte medieval como los mismos mercenarios apuntan.

El subsuelo del planeta esconde 420 naves, abandonadas, pero con tecnología muy avanzada, que pueden cambiar el destino del universo según en qué manos caigan. Laya se sincera con Cristian:

Te voy a contar una profecía que escuche siendo muy joven, cuando empecé a interesarme por la arqueología. Un loco o un iluminado predijo que al finalizar el cuarto milenio la humanidad recibiría el castigo del que se había hecho merecedora, y aunque se extendiera por mil mundos tratando de escapar, los hombres serían arrojados al abismo de la barbarie y la ignorancia. Las comunidades se ignorarían unas a otras y reinaría el caos para siempre. (*ibid*: 149)

Laya, precursora —deudora si nos atenemos al año de publicación de la obra— de Alice Cooper, vaticina lo que será el mito fundacional del Orden Estelar:

Tengo sueños (...) un proyecto que vuelva a unir a los mundos que se aíslan. Algún día regresaremos a ellos, anunciaremos que la Tierra no debe ser temida sino respetada; pero llevará mucho tiempo, nos costará mucho que se olviden de que hasta hace poco mi planeta era sinónimo de opresión y despotismo. Dentro de algunos años no quedará ni rastro del maldito Imperio, y tendremos que organizarnos para reunir alrededor de un gobierno justo a los planetas que deseen vivir en paz. (*ibid*)

Y termina confesando a Cristian que ella está del lado de los rebes de Dangha²⁷³

(...) quieren devolver la libertad a los Mundos Olvidados, pero necesitan la ayuda de la Tierra y la experiencia de sus habitantes. No pretendemos crear otro imperio sino un orden democrático que fortalezca los lazos entre los planetas, los contactos que llevas siglos deteriorándose. Todas las etnias deben ser libres y solidarias entre ellas. (Thorkent, 2003 vol. 6: 87)

— (...)

— ¿Un orden democrático, fuerte y autoritario es como te imaginas el futuro?

— ¿Por qué no? El orden no tiene porque ser opresivo para ninguna raza, etnia o pueblo. Sería un orden justo, con dimensiones estelares. (*ibid*: 91)

Si de algo adolecía la saga, era de una estirpe o linaje de hombres y mujeres que de alguna manera hilara la obra en su conjunto. Torres empezó la saga por el tejado,

²⁷³ Torres sigue hilando su saga. En 1973, publicó *Rebeldes en Dangha*, un bolsilibro del que recupera parte del argumento para conectar toda la serie con esta novela.

pero la finalizó apuntalándola sobre unos profundos cimientos y encontró la forma de conectar toda la saga a través del apellido Cooper.

En *La odisea del Silente* (2004), novela escrita ex profeso para la reedición de Robel, aparece el padre de la comandante Alice Cooper, Jack. El almirante Cooper, aún convaleciente²⁷⁴ guarda en su poder parte del diario de un tal Johnny, apodado de apellido "Nosécuantos"²⁷⁵ que fue uno de los más jóvenes mercenarios de las estrellas que viajaron dos mil años en el tiempo para derrocar un Imperio caduco. Este Johnny se apellidaba en realidad... Cooper.

El diario está escrito unos días antes de que se firmara el borrador fundacional del Orden y antes de realizar el segundo viaje a los confines del universo, al Borde, precisamente para descubrir "cómo un día apareció en la afueras de Roma el Cobertizo"²⁷⁶. Jack Cooper explica:

Han fracasado todos los intentos para viajar al pasado y al futuro, ha sido la obsesión de muchas generaciones de investigadores ¿Puede imaginar las posibilidades que tendríamos si lo consiguiéramos? (...) Digamos que estamos obligados a impedir que algo así caiga en manos de personas sin escrúpulos. (Thorkent, 2004 vol. 13: 25)

El almirante no revela a su hija, Alice Cooper, ni a Adan Villagrán, los comandantes que comparten el mando de la flamante Silente, el destino de su viaje; ya le costó convencer a los miembros del Alto Mando de la necesidad de comprobar si la expedición imperial, y la misión en la que participó su antepasado John Cooper, buscaban lo mismo: el origen de la extraña máquina del tiempo que hizo posible la presencia de un puñado de mercenarios del siglo XXI en las postrimerías del Imperio.

Los personajes viajan por una ruta del Borde que oficialmente no ha sido explorada. Durante el trayecto una supuesta nave del Orden camuflada tratará de impedirles en varias ocasiones que lleguen a su destino. Aunque los oficiales son leales a Jack Cooper estarán a punto de tomar el mando de la nave al desconocer el planeta al que se dirigen y llegar a pensar que el Alto Mando no ha aprobado la misión.

La Silente atraviesa un agujero negro y aparece a escasos 20 kilómetros de un extraño planeta. Los aparatos de la nave detectan que en ese punto del espacio la

²⁷⁴ Tras sufrir graves heridas en una batalla su cuerpo ha sido clonado y ha pasado años aclimatando su cerebro a su nuevo cuerpo. El proceso, todavía no ha finalizado.

²⁷⁵ Personaje muy secundario en su anterior obra, cronológicamente hablando, de *El orden estelar*, *Los mercenarios de las estrellas* (1996).

²⁷⁶ Más referencias a la trama de *Los mercenarios de las estrellas*.

velocidad de la luz es un 20 por ciento mayor. Torres (es una de las pocas veces que esboza una teoría de este tipo) especula por boca de Adan

(...) eso no es nuevo. Hace siglos que se especuló con la posibilidad de que el Big Bang hubiera perdido fuerza, y en su origen la velocidad de la luz fuera superior a la conocida y dentro de unos millones de años no alcanzara la mitad de la actual. Digamos que estamos a una distancia mínima de las fronteras del universo, muy cerca del gran vacío que nos separa de otros universos. (*ibid*: 73)

Aunque no es ni mucho menos el objetivo que persigue Ángel Torres en sus obras, siempre deja entrever posibilidades o hipótesis científicas que dan pie a sus escenarios futuros. O dicho de otra manera, aunque la literatura del autor gaditano no se puede considerar *hard* en ningún caso, sí permite entrever que está al tanto de los avances y de las especulaciones científicas actuales.

El planeta que primero orbitan y en el que después desembarcan está horadado por millones de cilindros de metal de diferentes longitudes, como el aparecido en Roma. Los viajeros encuentran evidencias de que por allí han pasado soldados imperiales y escuchan un mensaje que John Cooper les ha dejado grabado antes de emprender su viaje de regreso a la Tierra, donde les esperan sus dos hijos. John les conmina a no intentar descubrir los secretos de ese mundo y les desvela que antes de la expedición imperial hubo otra organizada por los enemigos del emperador, en la que se lanzaron al espacio tres unidades, tres cobertizos, en naves programadas para llegar a la Tierra.

El general Ramírez, íntimo amigo de Cooper, que paradójicamente era el que estaba intentado sabotear la misión, le dice:

Mira este cielo, amigo. Hace millones de años existió una raza en este confin del universo, pero nunca sabremos cómo era el aspecto de sus miembros, si tenían dioses a los que adoraban o cómo demonios pensaban, cuáles eran los conceptos que tenían de la vida, del origen de las especies y sus propósitos, si los seres pensantes y los animales y los insectos poseemos eso que seguimos llamando alma, si algún día resucitaremos o volveremos al estado que teníamos antes de nacer, o somos reencarnaciones de otras criaturas y formamos parte de una cadena sin fin. Esas extrañas criaturas debieron de manipular el tiempo, y su poder los perdió, los hizo desaparecer de mil galaxias, y de su paso por la eternidad sólo ha quedado un maldito agujero negro y cuánto esconde, este mundo falso y una reserva fabulosa de ingenios temporales que en nuestras manos serían muy peligrosos. La pregunta

es: ¿debemos hacer uso de su tecnología y hacer uso de ella el día que la comprendamos?
Pero ¿podríamos esperar? (*ibid*: 80)

Ambos se muestran de acuerdo en que lo más oportuno es destruirlo todo. Ramírez se sacrifica para conseguirlo...

Torres lleva la ficcionalización a sus máximas consecuencias, explorando límites insospechados al comienzo de la saga. En este caso, la libertad escénica es absoluta; una gran baza para la potente imaginación del autor que jamás pierde la coherencia ni la idea intelectual. El receptor va descubriendo que, llegado un momento — imperceptible— los personajes dejarán de ser planos... Compartimos la opinión de Forster cuando afirma

La prueba final de una novela será el cariño que nos inspire; la misma prueba que hacemos a nuestros amigos y a todas esas otras cosas que no podemos definir. El sentimentalismo — un demonio peor que la cronología para algunos— merodeará siempre en segundo plano diciendo: Sí, pero me gusta, sí, pero no me atrae (...) (Forster, 2003:30).

b. Los otros viajes en el tiempo

Los citados no son los únicos viajes en el tiempo que se producen en el Orden Estelar ni en la obra completa del autor. Tal vez porque Torres define las posibilidades del viaje en el tiempo en la literatura

Como un árbol. Un árbol del que se pueden saborear innumerables frutos. Mira que se ha escrito sobre el viaje en el tiempo, pero esta todo por escribir. Tú le das la vuelta a lo escrito y te vuelves a encontrar con un tema. (EATQ)

Y eso que el autor, reflexionando sobre las posibilidades de un hipotético viaje considera que, independientemente de que la tecnología lo permitiera, y su aplicación fuera más o menos cómoda para el viajero, no sería nada fácil:

¿Te acostumbrarías a vivir en el medioevo? La comida sería repugnante, como el olor de los pueblos, de la gente, tendrías que aprender sus lenguas, sus costumbres, echarías de menos la ducha, el retrete... Viajar al futuro dicen que no se puede porque éste no existe para la gente que vive su presente. Yo tengo un cuento en el que solo se puede viajar al pasado *El Visitante*. De todos modos ¡hay tantas teorías! Pero como argumento las

posibilidades son infinitas. Precisamente, lo último que he leído de *cf* ha sido de un colega de Sanlúcar, *El mapa del tiempo*²⁷⁷. (EATQ)

b.1. *Cita en el futuro*

En el tomo número cuatro de la edición de Robel y bajo el título explícito de *Cita en el futuro*, Torres relata una historia cuyo *novum* es un viaje en el tiempo que provoca la aparición de unos soldados 600 años adelante en el futuro. La novela original data de 1977.

En *Cita en el futuro* un soldado del Imperio llamado David Landon es uno más de los miles de hombres manipulados tecnológicamente para luchar. Landon se puede considerar casi un Cyborg salvo por un pequeño defecto: a diferencia de sus compañeros que son simples aunque complejas máquinas de matar, todavía puede pensar. Su voluntad no fue anulada en la operación a la que fue sometido.

En una de las escaramuzas militares del Imperio en el planeta Aita en las que participa es alcanzado por una nueva y poderosa arma del enemigo al que combate, pero no muere sino que reaparece en un lugar desconocido donde es llamado "atavar"²⁷⁸. En este nuevo escenario, los niños juegan a cazar atavares a imitación de lo que hacen, en realidad, sus mayores.

Por la fertilidad del valle en el que se encuentra muy diferente al erial provocado por la batalla, Landon comprende que ha viajado al pasado o al futuro. "No me pregunté cómo, pero es más admisible que creer que hemos venido a parar a otro planeta" (Thorkent, 2003 vol. 4: 36). Los lugareños perciben que a diferencia de otros aparecidos, Landon no ha dado muestras de violencia ni presenta la mirada perdida característica de los atavares. En el momento en que fue alcanzado por el arma desconocida, el protagonista estaba acompañado por uno de los científicos responsable de la cruel transformación de los soldados del Imperio que se mostraba reticente a la posibilidad del viaje en el tiempo:

— Es una locura... ¡Es increíble! Soy científico y no admito lo ocurrido ¡No se puede viajar por el tiempo!

— Pues tendrá que creerlo (...) Seguimos en Aita pero cientos de años después de que nuestras derrotadas tropas reembarcaran. Contra los deseos de nuestro glorioso Emperador,

²⁷⁷ De Félix J. Palma, premio de Novela Joven Ateneo de Sevilla 2008. La novela la analizamos en el Capítulo 7 de esta tesis.

²⁷⁸ Imaginamos que el autor inventa esta palabra a partir del adjetivo atávico o juega con la palabra avatar.

los aitas no se desesperaron al verse aislados en su mundo, y han sobrevivido. Creo que incluso les hicieron un favor dejándoles aislados. No pueden salir de Aita, pero nadie puede entrar y no volvieron a invadirlos. (*ibid*: 46)

La guerra terminó hace más de seiscientos años... y hay doscientos mil atavares concentrados en tres campamentos vigilados a la espera de una operación que les devuelva su humanidad. Por otra parte, la barrera que aísla al planeta Aita está debilitándose.

Al romper el aislamiento los aitanos descubren que el Imperio ya no existe, pero desconocen el actual sistema de gobierno. Tan sólo captan alguna transmisión en la que se oye algo sobre el Orden Estelar. Torres sigue mandando señales a todos los que quieran captarlas...

b.2. *Las Torres de Pandora*

En el tomo décimo de la edición de Robel el autor nos desvela el agitado currículo del que terminará siendo comandante y pareja de Alice Cooper. Estamos ante otra precuela cuya edición original data de 1980. En *Las torres de Pandora* el *novum* es de nuevo un viaje en el tiempo, en este caso, y aunque parezca contradictorio, para cerrar un portal temporal.

Pandora no es un mundo olvidado sino un planeta integrado en el Orden Estelar. Uno de sus escasos atractivos turísticos son dos majestuosas torres de mil metros de altura y 50 de base, una hueca y la otra sellada, de las que se desconoce su procedencia, antigüedad (entre dos mil y veinte mil años) y finalidad.

Adan Villagrán es un viajero, sin dinero, en tránsito hacia su planeta natal, la Tierra, en el que pretende cumplir su sueño: ingresar en el Orden Estelar. Para pagarse el ansiado pasaje acepta participar en la estafa a un par de arqueólogos que viene a estudiar las mencionadas torres.

La mitología aparece de nuevo en la obra de Torres. El nombre del planeta abre a los lectores un nuevo horizonte de expectativas y al autor de posibilidades para mostrar sus conocimientos del mundo antiguo y proyectarlos en su particular historia del futuro.

Cada cierto tiempo Pandora pierde las comunicaciones por lo que se hace imposible el aterrizaje o despegue de aeronaves. Se desconoce la causa. Esta

desconexión con el resto del universo se produce en el momento en el que los arqueólogos empiezan su trabajo en las torres.

Un comandante del Orden Estelar descubre la estafa de Adan, con lo que sus posibilidades de ingresar en la academia se van al garete. No obstante, Villagran salva al oficial de morir a manos de un hediondo engendro²⁷⁹ que nadie sabe de dónde ha salido. Van apareciendo más... Los arqueólogos han abierto sin saberlo, la caja de Pandora y comienzan a emerger los horrores del infierno: una invasión de miles de monstruos hambrientos cuyo único objetivo es matar humanos.

Adan sigue empeñado en encontrar la esperanza en el fondo de la caja, en este caso en lo más alto de la otra torre. Y lo consigue. Aparece en un hermoso lugar, el hogar de los erlakones. Uno de ellos le explica que los terribles monstruos son el producto de las mutaciones que provocaron las guerras y el fin de la civilización en Pandora. La solución que en su día adoptaron los erlakones fue enviar al pasado a los doirkas (los monstruos) a través de una de las torres. Ellos, en cambio, a través de la otra viajaron un millón de años hacia el futuro²⁸⁰. Adan consigue poner fin a la terrible invasión y, además de convertirse en el primer ser humano que ha vuelto de un viaje en el tiempo consigue un pasaje para la Tierra y una recomendación para ingresar en la academia de oficiales del Orden Estelar.

b.3. Los magnicidas del tiempo

El título de la obra, publicada originalmente en 1982 no deja lugar a la duda. El *novum*, en este caso, es un viaje en el tiempo realizado para cometer un magnicidio; el de un sanguinario emperador que también es una de las piezas claves en la transición del Imperio al Orden.

En esta novela, Alice y Adan ya son pareja y comparten el mando de la Silente que es enviada a una misión de gran riesgo: conducirla a través de un agujero negro.

Durante un lapso de tiempo difícil de medir, la nave pareció despertar de un extraño letargo, lanzó un sordo rugido metálico, sus mamparas se llenaron de destellos y de sus entrañas brotó una oleada de sensaciones que ningún tripulante, soldado o técnico había

²⁷⁹ En *El círculo de piedra*, en la *Trilogía de las Islas* y en *Mundo de leyendas*, también aparecen seres monstruosos de origen incierto, a priori, y las explicaciones que se sugieren en cada caso se entremezclan y conectan, de una u otra manera, entre sí.

²⁸⁰ En este caso los erlakones se refugian en el futuro. En *Mundo de Leyendas*, una cofradía de asesinos, se refugia a un millón de años en el pasado, en un planeta que en el presente ni siquiera existe.

percibido antes (...) — Ha pasado más de media hora (...) ¿Qué ha ocurrido? ¿Dónde ha ido ese tiempo? (Thorkent, 2003 vol.16: 118)

La Silente ha dado un salto en el tiempo y se encuentra frente a frente con un acorazado de la Armada Imperial. Como acostumbra y es lo lógico en este tipo de obras, el autor da las explicaciones que considera oportunas. Es decir, mínimas:

Los agujeros negros son atajos, pero no todos conducen a un lugar distante de la galaxia situado en el mismo plano temporal, es evidente, y el que hemos atravesado ha resultado ser una imperfecta senda en el tiempo, tal vez caprichosa. (*ibid*: 125)

Consciente de ello, Alice Cooper da las instrucciones oportunas:

Hemos viajado en el tiempo, es evidente. Averigüemos a qué año de la era imperial hemos venido a parar. Como habrán comprendido, no podemos pedir instrucciones a Vega-Lira por la simple razón de que el Orden Estelar aún no existe, y el mando de esa base lo ostenta el Imperio. (*ibid*: 128)

El viaje también provoca la reflexión entre ambos comandantes:

¿Podemos permitirnos no aprovechar esta oportunidad para averiguar qué ocurrió exactamente durante el siglo más oscuro del Imperio, precisamente los años anteriores a la decadencia que lo llevó a la desaparición? Si queremos evitar riesgos debemos marcharnos cuanto antes, tan pronto como los técnicos analicen lo ocurrido y dispongan de un medio para regresar a nuestro tiempo y espacio. Una estancia prolongada en el pasado podría causar daños irreparables en nuestro presente. Recuerden las teorías al respecto. (*ibid*: 129)

La posibilidad de que se produzca el efecto mariposa (como ya hemos visto es un término acuñado a raíz del cuento de Ray Bradbury *El ruido del trueno*²⁸¹) o la paradoja del abuelo mantiene alerta a Adan:

²⁸¹ El efecto mariposa aparece, implícita o explícitamente, a lo largo de toda nuestra tesis. Recordamos que el cuento de Ray Bradbury, *A sound of thunder*, fue publicado por primera vez en 1952 en la revista *Collier's*. Una empresa dedicada al ocio organiza safaris al pasado para cazadores que deseen matar un dinosaurio que ya está condenado a morir. Uno de los cazadores desobedece la escrupulosas normas de los guías y abandona el sendero por el que tenían que marchar. A su vuelta al presente se han producido sutiles, pero importantes cambios. En la suela de desobediente cazador aparece una mariposa aplastada. Algo tan insignificante como la muerte de una mariposa encadena toda una serie de cambios en el pasado que repercuten sobre el presente.

Me preocupa lo que hagamos, ya sabes, por eso de que si pisamos una brizna de hierba podemos alterar el presente. Sin embargo me inclino por otra teoría, la que afirma que si un hombre viaja a su pasado y mata a su tatarabuelo no provoca ningún cambio porque estaba previsto que cometiera el crimen. (*ibid*: 130)

Alice, por su parte intuye que están siendo manipulados...

El emperador de turno responde al nombre de Argamente. Es un asesino, un loco, el más depravado de todos los emperadores.

Entre los tripulantes de la Silente se cuenta un grupo de paranormales que lo son por la experimentación genética a la que fue sometido su pueblo, el pueblo Akuy, para crear una legión de soldados invencibles. El culpable del experimento que terminó en genocidio no es otro que Argamente.

Los paranormales han elaborado un vasto plan, la mayor maquinación llevada a cabo a través del tiempo y del espacio por reclutas procedentes de Akuy.

Adan, en uno de los climáx de la obra le desvela al emperador:

El imperio no tardará en caer, los mundos que domina se rebelarán contra el poder imperial y un gran número de ellos permanecerá en el olvido durante siglos, hasta que de la Tierra surja el Orden Estelar y vuelva a unirlos en un sistema libre y democrático. Después del periodo oscuro que se avecina volverá a brillar la luz. Miles de naves con el Silente recorren la galaxia imponiendo la paz, recuperando los Mundos Olvidados, las naciones que fueron esclavizadas por el Imperio, devolviendo el orgullo a los pueblos pisoteados por una Tierra que engendró miles de criaturas a las que más tarde devoró. Los tiempos del terror sin límites dieron paso a una era mejor. (*ibid*: 155)

Los paranormales consiguen acabar con el emperador inmolándose en dicha acción. Para los comandantes de la Silente, dejan un mensaje póstumo:

Los actuales akuyanos (...) heredaron de sus padres los poderes paranormales, de aquellos que sobrevivieron a los experimentos del emperador Argamente. Estas pruebas habrían seguido adelante hasta alcanzar el éxito o no quedara ningún nativo vivo si no hubiera ocurrido algo en la Sede, un hecho que jamás fue aclarado, en el que de forma extraña perdió la vida el emperador. (*ibid*)

Se cierra la paradoja y Adan que es el más escéptico afirma:

Mi conclusión es que los actuales habitantes de Akuy estaban convencidos de que un número de ellos tenían que trasladarse al pasado y matar a Argamente. Con la desaparición del Emperador los experimentos serían suspendidos, la crisis se extendería por todo el Imperio y nadie ordenaría que fueran reanudados (...) Quinientos akuyanos decidieron sacrificarse para que el círculo del tiempo se cerrase y sus antepasados sobrevivieran. (*ibid*: 178)

Los paranormales alcanzan el éxito con su metódico plan apoyándose en el poder para manipular mentes que obtuvieron gracias a los crueles experimentos del Imperio. Manipulan al alto mando del Orden Estelar y a Cooper y Villagrán para conseguir su propósito. De no haberlo logrado, el Orden Estelar no existiría tal y cómo se conoce...

Ya hemos hablado, tal vez demasiado de las paradojas temporales, cerremos pues este apartado con la opinión de Forster:

(...) la ficción es más verdad que la Historia, porque va más allá de lo visible, y cada uno de nosotros sabe por propia experiencia que existe algo más allá de lo visible; incluso si el novelista no lo consigue del todo, bueno..., por lo menos lo ha intentado. Que envíe a los personajes, a los personajes como paquetes, que les haga pasar sin comer ni dormir, que estén enamorados, más enamorados y nada más que enamorados; pero que siempre parezca saberlo todo acerca de ellos, que sean siempre sus creaciones. (Forster, 2003: 69)

En una de las novelas inéditas publicadas por Robel en su entrega número 18, se produce, de nuevo, una especie de viaje en el tiempo aunque no se pueda contemplar al cien por cien como tal. *Surgieron de las profundidades* es a nuestro entender una de las historias más débiles de Torres. La acción se sitúa en nuestros días. El *novum*: Alice Cooper se proyecta al presente (no viaja) para evitar que una especie de múridos manipulados genéticamente termine controlando el planeta y acabe con la especie humana.

No se sabe muy bien por qué sucede, ni cómo se proyecta, ni cómo saben los personajes de esa posible alteración en el pasado... No es recomendable que nadie al que le interese y no conozca la obra del gaditano comience por este flojo trabajo.

4.3.5. Una saga singular

Una de las preguntas que se plantea el lector o estudioso de *El Orden Estelar* es la de saber por qué la saga se ha ido haciendo más conocida con el paso del tiempo.

Para responder a esta cuestión recurrimos al prólogo de la reedición de *El Orden Estelar* (Thorkent, 2003), en el que Domingo Santos recuerda que cuando codirigía la revista *Nueva Dimensión* les llegó el relato titulado *Un novicio para Su Grandeza*²⁸² firmado por Ángel Torres Quesada que fue lo que les permitió descubrir la saga objeto de este capítulo. Santos asegura que en una primera y deshilvanada lectura las novelas le parecieron "entretenidas situadas en un mismo universo y con una serie de personajes que se repetían, pero nada más" (*ibid*: 8). Pero fue con el artículo "A. Thorkent y la caída del Imperio Galáctico" de Carlos Saiz Cidoncha, aparecido en el nº 102 de *Nueva Dimensión*, cuando Santos tuvo noticia de que las obras habían sido publicadas "sin orden ni concierto, por lo que cualquier progresión temática o temporal se perdía" (*ibid*). Sin embargo, Saiz Cidoncha se animó a agrupar cronológicamente las novelas contribuyendo a comprender el diseño de la serie. Ángel Torres en otro artículo, en el nº 113 de *Nueva Dimensión*, explicaba "con todo lujo de detalles y un cierto punto de nostalgia, los problemas que había tenido con el editor para desarrollar la serie".

Pero Saiz Cidoncha iba más lejos en su investigación y ofrecía toda una serie de valoraciones. Recordaba a Brian Aldiss en la recopilación de Imperios Galácticos asegurando que desde los comienzos de la *cf* la idea de un Imperio Estelar siempre había atraído a los autores del género, la idea de un inmenso estado galáctico monárquico "regido desde Tierra o cualquier otro planeta de un poderoso soberano rodeado de una corte fastuosa a la antigua usanza". Tras hacer un repaso por los grandes clásicos —Isaac Asimov, Poul Anderson, James Schmitz, Catherine L. Moore, etcétera— Saiz Cidoncha reconocía que pocos autores se habían atrevido a presentar "un imperio estelar en el apogeo de su fuerza y su gloria". Asimismo, y refiriéndose a la *cf* española de clase B destacaba la conocida saga de los Aznar y "esta a la que ahora me refiero, firmada con el seudónimo de A. Thorkent, bajo el que solo Dios y la Editorial saben qué hombre, mujer, robot o androide oculta su verdadera personalidad".

Saiz Cidoncha también veía semejanzas entre los mutantes paranormales de la novela de Torres *Un mundo llamado Khrysdal* y los de la obra *The witches of Karres* (1966) de James Schmitz. También veía parecidos entre la protagonista del español, Alice Cooper, comandante de la nave Hermes, y Gloria Cecily Laurr de *The Mixed Men* (1952), de A. E. Van Vongt, al mando de la Constelación. Asimismo, la guerra contra una malvada especie extraterrestre, los Mit, le recordaba a Saiz Cidoncha la lucha de la

²⁸² Santos, posteriormente incluiría este relato en el volumen *Lo mejor de la ciencia ficción española* de Ediciones Martínez Roca.

Fundación con el Mulo de *Fundación e Imperio* (1962) de Asimov. La última de las similitudes localizada por el investigador era la del proyector de imágenes usado en *Los hombres de Arkand*, de Torres, y el que aparece en *Vagabundos del planeta Muerto*, de José Mallorquí (firmado J. Hill en 1953 y publicado en la colección *Futuro*).

Once números más tarde y en la misma revista, Ángel Torres Quesada publicaba una carta abierta a Carlos Saiz Cidoncha. En primer lugar, dando a entender que Cidoncha sí conocía su verdadera identidad: "estarás de acuerdo en que no soy un robot, androide o mujer, aunque prudentemente lo silencias por si la editorial Bruguera me hubiera prohibido anunciarlo públicamente".

Torres reconocía haberse sentido bastante reconfortado porque alguien se hubiese "molestado en leer mi producción brugueriana, localizar aquellas que forman mi modesta historia del futuro, y ordenarlas de una manera sorprendentemente coherente". Eso sí, el escritor le señalaba los detalles en los que el investigador no había dado en la diana, asegurando: "no he leído *The Mixed Men*, de Van Vogt, mi heroína Alice es pura imaginación mía, lo juro. También, cuando escribí en 1972 *Un planeta llamado Khrisdall*, desconocía la existencia de *Las brujas de Karres* (ND 94, octubre 1977). Mis escasos conocimientos de inglés sólo me permiten chapurrearlo y leer algo corto, pero no un original en dicho idioma. Y tampoco sé si este relato ha sido anteriormente publicado en castellano, que aparte del andaluz es el español que medio domino".

Sí reconoce haber leído la trilogía de la *Fundación* en *Nebulae* aunque "no me quedó muy grabado en la mente el asunto de El Mulo", y confiesa que sí se apoyó en el relato de Mallorquí para describir el proyector de imágenes utilizado en *Los hombres de Arkand*.

En la misma carta, Torres se preguntaba qué habría pasado si Bruguera —hasta en cuatro veces— no le hubiera conminado a no escribir libros relacionados... Y no sabe que responder.

No obstante, la relación entre Cidoncha y Torres creció con el tiempo y, es más, el primero, en su obra *Memorias de un merodeador espacial* (Miraguano Ediciones, 1995) rindió homenaje y es deudora —en cierto modo — tanto de *El Orden Estelar*, de Torres, como de *La saga de los Aznar*, de Pascual Enguádanos.

Saiz Cidoncha se sitúa en el marco de la especialidad de Torres Quesada y plantea una *space opera* cuyo protagonista es un pícaro con claros antecedentes en la

tradición literaria española. Un antihéroe de nombre Gabriel Luján que vaga por el espacio y gracias a su astucia, y a pesar de su cobardía, consigue salir airoso y beneficiado en un sinfín de peripecias repartidas a lo largo de XIII capítulos que —para hacernos una idea del estilo que emplea el autor— responden a títulos como "De mi vida en el seno del Templo hasta que por causa de las nalgas de Venus Afrodita me vi forzado a dejarlo, y de mi triste retorno a la capital de Garal" (Cidoncha, 1995: 23) o "De nuestra campaña entre las estrellas, de la gran batalla que dimos a los megaros al largo del planeta Tugal y de cómo pasé a ser capitán y comandante de nuestra nave" (*ibid*: 246).

La novela, en clave de humor, destaca por su "fidelidad" cuando recuerda algún hecho o personaje acaecido en el pasado en la historia terrestre realizado al tamiz de los siglos transcurridos. Así, por ejemplo, cuando Luján y sus hombres deciden renombrar a su nave como *Espartaco* el propio Gabriel Luján explica:

Coincidíamos en que aquel sujeto había sido un antiguo héroe de la Tierra pre-espacial, y que había destacado en la tarea de liberar esclavos pero sobre su personalidad y detalles había muy diversas teorías.

Un tal Garthus, procedente de Sifán y garaliano como yo, que además se las daba de leído y escrito, sostenía que Espartaco había sido un presidente de la antigua nación llamada América, que declaró la guerra civil para librar a los esclavos del Sur del país y que, logrado esto, murió asesinado en un teatro por un hijo adoptivo o sobrino suyo, Bruto de nombre y de hechos. Pero Héktor y algunos otros se ceñían a la versión más popular de la leyenda, que hacía de Espartaco un esclavo él mismo, y que relataba como se levantó con sus compañeros serviles contra los llamados romanos, llevando sus huestes a la propia capital del Imperio, la gran Ciudad de Pedro para lanzarlas al asalto del palacio de invierno y fundar luego un estado de obreros y campesinos. Y no faltaba quien sostenía que el personaje no existió como tal, sino que espartacos eran llamados todos los habitantes de un lugar llamado Esparta, país rudo y orgulloso que no sufría esclavitud alguna. (Cidoncha, 1995: 187-188)

Pero como ya hemos apuntado, Saiz Cidoncha, rinde homenaje a la *space opera* y en especial al *Orden Estelar* de Torres cuando en el desenlace de su obra, la nave de Luján, de nuevo renombrada *Invencible* y con la que se dedica a cobrar impuestos de un supuesto renacido Imperio, llega a las inmediaciones de la mítica Tierra y se topan con "un monstruoso navío espacial, evidentemente de guerra" (*ibid*: 292). Las naves se comunican y narra Luján: "El interpelante era un mozarrón de clara estirpe humana,

enfundado en un uniforme negro como la noche"²⁸³ (*ibid*: 294). La nave con la que se encuentran no es otra que la Unidad Exploradora Hermes. La mismísima comandante Cooper envía sus saludos al rufián ideado por Cidoncha y le propone visitar la UNEX y éste acepta.

Fiel a los protagonistas ideados por Torres, Cidoncha pasa a describirlos: "La comandante Cooper resultó, para mi sorpresa, ser una chavala rubia lo bastante bien hecha para ponerme aún más nervioso de lo que ya de antemano estaba" (*ibid*: 295). Cooper le desenmascara y le hace ver que el Nuevo Imperio al que dicen representar ya es un hecho y su nombre es Orden Imperial. La comandante le pone al día:

— En la Tierra ya no hay emperador. El Orden propugna un estado democrático de hombres libres.

— ¿Luego no existe la esclavitud? —quise saber.

— La abolición de la esclavitud fue una de las primeras medidas tomadas por el Orden.

(...)

Nos enteramos entretanto por ellos de las vicisitudes pasadas por el Planeta Madre tras la disolución del Imperio, cómo quedó la antes fastuosa Tierra sumida en la miseria, separada de los otros planetas de la Galaxia y aún del propio sistema de Sol, y sometida a una férrea dictadura militar que todo prometía y nada arreglaba. De como una revolución había finalmente dado al traste con los jerarcas y creado un gobierno nuevo, según mis interlocutores democrático y popular, que inició la reconstrucción del planeta y la integración bajo la férula del Sistema Solar (...) y del nacimiento del Orden Imperial, encargado de lograr siempre por la convicción y nunca por la fuerza que la Galaxia conocida volviese a estar unida en paz y prosperidad. (Cidoncha, 1995: 299)

Saiz Cidoncha llega hasta el final y le da una vuelta de tuerca más al cameo de los personajes de Torres y a la ideología que estos representan al preguntarles por el nombre de Orden Imperial para "una organización que parecía democrática y republicana". La respuesta es simple: cuestión de inercia, pero reconocen que muchos terrestres "incluyéndose ella misma, desearían mutar tal denominación por la de Orden Estelar, políticamente menos comprometida". (*ibid*: 300)

a. Ideología y censura

De esta manera, se puede decir, que finalizan las *Memorias de un merodeador estelar* de Carlos Saiz Cidoncha, el pionero en elevar la literatura de *cf* española al

²⁸³ Como ya sabemos el negro es el color de los uniformes de los soldados del Orden Estelar.

mundo académico, el primero en trasladar la picaresca española al espacio y el que, de alguna manera, "descubrió y ordenó" la saga de Torres. En este caso, de manera novelada, hace un escueto resumen de la filosofía y línea argumental de la infravalorada serie del gaditano. De hecho, pensamos que Fernando Ángel Moreno se equivoca cuando al referirse a Ángel Torres Quesada y su serie afirma que “sus personajes militarizados, bien ambientados desde el punto de vista jerárquico y de rencillas internas, pero siempre fieles al orden, disponían de un clima ideal en la España de la época” (Moreno, 2010: 414).

Si no malinterpretamos a Moreno su afirmación parecería indicar que en plena dictadura podía estar bien vista una serie de novelas en las que unos militares aguerridos luchaban. Es cierto que eran militares, aguerridos y luchaban, sí, pero contra todo tipo de dictadores y sátrapas y a favor de una democracia universal. Es más, luchaban, pero quien lo hacía con más ahínco (por algo era la protagonista), era además una mujer, como también, por ejemplo, era mujer la oficial al mando de las tropas de asalto en la mayoría de las entregas de *El Orden Estelar*.

Aunque de modo anecdótico, Torres tuvo problemas, pocos y leves, con la censura de la época. El gaditano recuerda

En el 72 la censura previa, supuestamente voluntaria, me rechazó una novela. La editorial me devolvió la copia con el sello del censor de turno, rechazándola. Conservo esa copia. Bruguera no me dio explicaciones porque la Censura no se las daba a ellos. En la conversación telefónica que mantuve con el director de la colección, para aclarar algunas cosas, me sugirió que tal vez había sido rechazada porque en la novela yo describía, en el año 3000, una manifestación que acabó siendo reprimida por la policía de un estado dictatorial en un mundo situado a miles de años luz. Siguiendo los consejos del editor, pasados unos meses la envié con otro título y con algunas correcciones y fue publicada. La palabra democracia se podía utilizar, y también hablar de libertades para los pueblos oprimidos por el dictador de turno. Que me rechazara la censura una novela lo considero un hecho fortuito, y me explico. Por aquellos años Bruguera publicaba semanalmente más de 20 novelas de a duro. ¿Quién se iba a creer que el censor de turno se las leía todas? Mi teoría es que de vez en cuando hacía sorteo y a la novela presentada que le tocaba la china, a su autor, supuestamente, se le chafaba su trabajo de unos días o unas semanas. Pero el remedio era volver a enviarla. En cambio colé un *strip tease* de Alice Cooper y no pasó nada. (EATQ)

O como apunta en la entrevista realizada por Rafael Marín: “Sin embargo, en otra novela me inventé un tirano bananero que era clavado a Franco, incluso se llamaba Francisco. Ese día el censor la pasó por alto y fue publicada. Este era el juego al que jugábamos”.

Pocos años más tarde las cosas cambiaron. Allá por “1974 o 1975, Bruguera puso en marcha otra colección en la que nos exigía poner sexo y ya estábamos tan acostumbrados a no hacerlo que nos costó...” concluye Torres.

Para cerrar el capítulo de aclaraciones, y a modo de resumen, podemos decir que el seguimiento y consumo de la saga como tal fue complicado —si no imposible— pues para más *inri*, las obras no aparecieron ni en las mismas colecciones ni editoriales, ni siguiendo un orden cronológico. Según el recuento de Domingo Santos, 36 fueron publicadas en *La conquista del espacio*, de Bruguera; seis, en *Héroes del espacio*, de Bruguera/Ceres; y seis en *Galaxia 2000*, de Ediciones Delta.

Y por último, para tratar de no dejar ningún cabo suelto recurrimos de nuevo a Forster ya que a nuestro entender el trasfondo ideológico en la saga puede existir o no. Imaginamos que dependerá de la obra y de lo que el autor viviera en el momento de su escritura, pero nos parece excesivo el celo que ponen algunos críticos en buscar superestructuras ideológicas y coincidimos en nuestra hipótesis con la del lingüista:

¿Cuál es su punto de vista? No es coherente, cambia de perspectiva, salta de lo limitado a lo omnisciente y ahora retrocede otra vez. Pero las afirmaciones de este tipo evocan el ambiente de los tribunales de justicia. Al lector lo único que le importa es si el cambio de actitud y la vida secreta son convincentes. (Forster, 2003: 91).

Torres, como pretendemos demostrar comenzó escribiendo historias que poco a poco fueron dando paso a un gran argumento: a una ambiciosa, documentada y hasta detallada historia del futuro de la humanidad y su relación con el universo o los universos y los seres inteligentes que los habitan.

Siempre nos ha parecido arriesgado asumir el papel de críticos y analizar lo que se supone solo aparece en los relatos entre líneas. En una entrevista al cantante Antonio Vega le preguntamos por el significado del final de una estrofa de una de sus canciones que daba pie a numerosas interpretaciones. La respuesta a nuestra elaborada y hasta barroca pregunta²⁸⁴ fue tan sincera como aplastante: “rimaba”. Retomando el género

²⁸⁴ Tanto la pregunta como la respuesta la suprimimos en la transcripción final de la citada entrevista.

hay un gran ejemplo de lo que algunos extraen de una obra y de lo que el autor pretende plasmar. Muchos investigadores y críticos hacen diferentes lecturas políticas tanto de la novela de Jack Finney *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1955) como de la posterior película de Don Siegel producida en 1956. Unos aseguran que se trata de propaganda anticomunista en plena guerra fría. Otros, por el contrario, van más lejos y afirman que es una parodia de la paranoia anticomunista.

Javier Memba en *La década de oro de la ciencia ficción* (2005) apunta

No está del todo claro si las no pocas sutilezas que subyacen el asunto de *La invasión de los ladrones de cuerpos* entrañan una crítica a la inquisición maccarthysta —como algunos apuntan y la propia Dana Wynter— o si por el contrario inciden en esas subliminales apologías del americanismo, la lealtad y el anticomunismo (...) (Memba, 2005: 140)

Un par de páginas después, Memba también recoge las palabras de la protagonista, Dana Wynter, que recuerda que mientras rodaban la película “no tenía ninguna de las connotaciones políticas que el cinéfilo ve en esta cinta” (*ibid*: 143).

En ese mismo sentido, tanto Jack Finney como Don Siegel han repetido hasta la saciedad que en ninguna fase del proceso creativo tenían en mente criticar el comunismo o el maccarthismo.

Por nuestra parte, hemos optado por un estudio global no ideológico de *El Orden Estelar* y en relación con otros libros escritos por Ángel Torres Quesada una vez extinguidas las colecciones de bolsilibros. Y una vez estudiada su obra se forma una imagen cabal

(...) reorganizando y reconsiderando constantemente, descubriendo nuevas pistas, nuevos encadenamientos de causa efecto; la sensación final —si el argumento ha sido bueno— no será de que existen pistas ni concantenaciones, sino de algo estéticamente compacto, algo que el novelista podría haber mostrado directamente pero sin belleza. (Forster, 2003: 94)

Entendemos que el autor está llegando (sí, en presente) cada vez más lejos; tanto en el inicio de la saga, con las precuelas, como en su impresumible fin. No sucede así con las historias leídas de manera individual, cuyo final, más o menos, sorprenderá al lector, pero sabiendo, eso sí, que el chico o la chica no caerán en el combate y posiblemente nos dejen entrever un romántico futuro como pareja.

Torres, como cualquier creador, recibirá toda clase de estímulos, positivos y negativos, que de una u otra manera se reflejarán en su obra. *El Orden Estelar* es una serie que se ha fraguado a lo largo de cerca de tres décadas. En tanto tiempo, las ideas de una persona de la inteligencia de Torres habrán ido evolucionando, transformándose o hasta cambiado radicalmente. Por tanto, lo único que nos atrevemos a destacar de la ideología que puede subyacer a *El Orden Estelar* es la búsqueda de la justicia, la igualdad y la democracia... O lo que es lo mismo, la libertad.

b. Cuestión de estilo

Al hablar sobre un escritor y su obra no podemos obviar su estilo. Domingo Santos lo describe en pocas líneas:

(...) a veces algo descuidado —cosa que últimamente está corrigiendo mucho y bien— pero envidia, y siempre envidiaré su desbordante imaginación, y sobre todo la forma en que "engancha" al lector desde la primera página de sus libros: su prosa, directa, desnuda de florituras, te absorbe desde la primera línea, y consigue —al menos, en mí— lo que muy pocas novelas consiguen últimamente: hacer que no se abandone su lectura hasta llegar a la última página. (Thorkent, 2003: 11)

Respecto a estas y otras loas y críticas parecidas, Torres, sin perder la sonrisa, explica:

Escribir entonces no era como es escribir hoy. Teníamos que meter tres papeles en blanco y dos kores, dos carbones, porque una copia iba al corrector (por cierto, los correctores eran mejores que los de hoy) y otra a no sé dónde... No era lo mismo que con el Word. Yo tenía la norma de no corregir con las consabidas x más de tres palabras por página; quedaba muy feo. Lo peor, para mí, no es escribir una novela, sino corregirla. También, en alguna ocasión, me han criticado que mis obras tenían un final precipitado, pero es que no había más que escribir. (EATQ)

A mayor abundamiento, nos atrevemos a añadir que estas novelas se escribían en tiempo record: entre 10 y 20 días. Es más, una, lo reconoce el propio autor, llegó a escribirla en tan sólo tres. Si a esto sumamos un número de páginas marcado por la editorial y los subterfugios que empleaba para escribir una saga que no pareciera tal, creemos que el mérito de Ángel Torres Quesada queda demostrado.

Torres entretiene y engancha y lo hace con nota, en un género denostado

entonces más que ahora, pero que sigue sin ocupar el puesto que, creemos, merece.

Al hablar sobre estudiosos o críticos que ven en la *cf* un subgénero lejano a la verdadera literatura Torres nos brinda su opinión con contundencia:

Peor para ellos. Cada uno hace lo que puede y si lo que puede no lo hace mal, pues ya está bien. A lo mejor un escritor de renombre no es capaz de escribir una novela de a duro o de *cf*. Yo no soy capaz de escribir *El manuscrito carmesí* de Antonio Gala y no soy capaz, entre otras cosas, porque a la mitad ya me habría aburrido... Cada uno escribe para lo que está capacitado. A Sturgeon²⁸⁵ le dijeron que si no estaba de acuerdo con que en la *cf* había mucha morralla y dijo que sí, que un 80 o 90% era morralla, como en el resto de la literatura que se publica. (EATQ)

Cuando hablamos de arte, muchas veces, da la sensación de que si es entretenido y su comprensión se sitúa al alcance del común de los mortales, carece de valor y deja de ser reconocido. A los críticos les obsesiona descubrir escritores de los llamados malditos y obviar a los populares. Para Juan Eslava Galán²⁸⁶, son malditos porque suelen ser aburridos y no hay quién los lea. Compartimos su opinión. Torres es un escritor de historias que no se anda por las ramas, que huye de los barroquismos y que tiene el mérito de ser capaz de acotar a un número de hojas limitado su irrestricta imaginación.

En la redacción del epílogo de la reedición de Robel, auspiciado por Jesús Rodríguez, editor de la obra, Torres asegura que la revisión de sus novelas le vino bastante bien ya que por esas circunstancias de la vida que a todos les llega —“a todos los afortunados que les llega”— tenía que finiquitar el succulento²⁸⁷ negocio familiar y esto le podía servir de distracción. ¿Distracción a un hombre que confiesa tener siete novelas en su disco duro?²⁸⁸ El objetivo, en definitiva, era darle un repaso a las historias que había escrito hacía treinta años.

²⁸⁵ Theodore Sturgeon 1918 - 1985) fue un autor de ciencia ficción estadounidense. La ya conocida como Revelación de Sturgeon plantea los siguientes: "Ninety percent of SF is crud, but then, ninety percent of everything is crud." (El noventa por ciento de la Ciencia Ficción es basura, pero también el noventa por ciento de todo es basura.)

²⁸⁶ Premio Planeta en 1987 por "En busca del Unicornio". Eslava publica novelas y ensayos. Muchas de sus novelas, de temática templaria, han sido firmadas con el seudónimo de Nicholas Wilcox y en una entrevista personal reconoce que "cosechando un número de ventas muy superior al esperado si hubieran sido firmadas con su nombre".

²⁸⁷ El negocio familiar del que se hizo cargo Ángel Torres era una pastelería.

²⁸⁸ Al ser preguntado si con siete novelas en el disco duro se refería a siete ideas para siete obras en su cabeza, contestó: "No, siete novelas escritas en el disco duro, en el que se alimenta de electricidad, no el que come gambas" (EATQ).

En el capítulo dedicado a "Las colecciones de ciencia ficción popular en España 1950-1990" de la obra *La ciencia ficción española* los ya citados José Carlos Canalda e Igor Cantero Uribe Echevarría aseguran que Torres

Consiguió publicar un significativo número de novelas ambientadas en su universo propio, el de El Orden Estelar, que recuerda al asimoviano de la Fundación constituyendo junto con la Saga de los Aznar, la cúspide de la ciencia ficción popular española. (VV.AA., 2002: 79).

En la saga de la Fundación Isaac Asimov plantea la expansión de la humanidad por el universo y sus obras se han vertebrado en torno a un imperio galáctico y su decadencia, a la Fundación y a la Segunda Fundación como preludio a un segundo imperio galáctico y sus posibles y predecibles decadencias.

En nuestra opinión, la obra de Torres no es deudora de la del afamado científico, divulgador y escritor norteamericano. *El Orden Estelar* es aventura en estado puro, pero sin las armas económicas y socioculturales de Asimov. Sin despreciar, y ni mucho menos querer comparar dichas creaciones, pues no ha lugar, si hay que destacar que gracias a la portentosa imaginación del gaditano y su buen hacer con las palabras, el lector se empapa, en las pocas páginas exigidas por la editorial²⁸⁹ de un nuevo sistema social y de gobierno, de un mundo, muchos mundos, en realidad, imaginados, pero reconocibles, y de unos valores, filosóficos también, que aún en desuso desde hace décadas, permanecen en el frontispicio genético de cualquier amante de la literatura épica, con tintes medievalescos y del western: la lucha contra la injusticia, la defensa de los más débiles frente a los más fuertes, el descubrimiento como necesidad vital, la solidaridad... Pero también, y volvemos a recalcar, la democracia.

Sobre las posibles similitudes con la saga asimoviana, Torres con grandes dosis de sensatez y lógica subraya:

Esto viene dado. Siempre te basas en lo que has leído, pero en lo bueno. Nadie falsifica billetes de cinco euros. Asimov también habla del nacimiento, desarrollo y caída de un régimen, pero es que eso, a lo largo de la historia, como hemos visto, es una constante; pasa continuamente. Es una ley inevitable. Y si no que nos lo pregunten ahora. Lo llevamos en lo más recóndito del alma y si a esto sumamos el nulo sacrificio de la clase política... ¡Pero hablemos de cosas más serias! ¡De *cf!*. (EATQ)

²⁸⁹ Alrededor de 125 páginas al inicio de la colección, para, poco más tarde, rebajarlas a 85.

Del mismo modo, tampoco creemos que *La saga de los Aznar* de su primero admirado autor y después amigo Pascual Enguídanos —George H. White— le influyera más que a la hora de lanzarse a escribir en un formato y género concreto, pues las obras de ambos autores no comparten temática ni estilo; siendo el de Torres, más dinámico y actual y, tal vez por ello, menos inocente.

Debemos apuntar también que Torres es excepcional hasta en los pequeños detalles. Fue uno de los pocos escritores que participaron en las colecciones de la escuela catalana y valenciana, sin residir en ninguna de esas ciudades o en las de su ámbito de influencia.

Para Rafael Marín "las ideas de Ángel Torres siempre han dado para más, para mucho más que las setenta u ochenta paginitas de los bolsilibros, de ahí que burlando las restricciones de la editorial donde veló sus armas, nuestro autor (obligado, como es sabido, a firmar con el seudónimo de A. Thorkent) tejiera a salpicones varias sagas de aventuras galácticas de las cuales *El Orden Estelar* es la más celebrada".

En la década de los 80, con la desaparición de los bolsilibros, Torres publicó dos trilogías: la *de los Dioses* y, posteriormente, la considerada su obra más ambiciosa: *la de las Islas*, con la que obtuvo un gran éxito de público y crítica.

En 1995, continúa Rafael Marín, con *Los vientos del olvido* el gaditano "decidió liarse definitivamente la manta a la cabeza y, algo que no es de extrañar en un hombre que lleva treinta años ejerciendo de quijote literario en un género que jamás le dará prestigio ni dinero, harto de encontrar pegas por un lado y por otro (...) decidió fundar una editorial propia" y autoeditarse, bajo el sello Gadir Ediciones, la citada obra.

A lo largo de su trayectoria como escritor Ángel Torres ha conseguido varios premios. Entre ellos el premio de novela corta de *cf* de la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC) que se convirtió en la primera universidad española que prestaba especial atención a la literatura de *cf*, algo bastante más habitual en las universidades anglosajonas. Torres fue premiado en la primera edición, en 1991, por *El círculo de piedra*. En la presentación de la edición de las obras reconocidas²⁹⁰ por la UPC, Miquel Barceló, promotor del ambicioso e innovador certamen, dice de esta novela:

Se trata de una obra típica de este autor, posiblemente el más ameno de la ciencia ficción española y uno de los más prolíficos. Sus obras más recientes (...) han sido muy apreciadas

²⁹⁰ El también gaditano Rafael Marín Trechera obtuvo ex aequo el premio con Torres por *Mundo de dioses*.

por parte de los lectores, no siempre propensos a aceptar a los autores españoles de ciencia ficción. (VV.AA., 1992: 17)

También ha sido reconocido en los premios Domingo Santos de 1994, 1996 y 1997, obteniendo dos segundos puestos por *Sueños* y *El destino del empalador* y una mención especial por *Se vende tiempo*. En 2000, se llevó el primer Premio de la Semana Negra de Gijón con *Sombras de eternidad* y, un año después, el segundo en el certamen Alberto Magno por *El visitante*. También, en 2004, recibió un premio Gabriel²⁹¹ como homenaje a su labor en pro de la *cf*.

Otras de sus obras reseñables son *Las grietas del tiempo* (1998), *Los sicarios de Dios* (2001) o *Las sendas púrpuras* (2010).

4.3.6. *Starship troopers* (1959)

De todos modos, no queremos cerrar el capítulo dedicado al *Orden Estelar* y, por ende, a la *space opera* sin mencionar a Robert A. Heinlen que en 1959 escribió *Starship Troopers* (*Tropas del espacio*, Orbis, 1985). Toda la *space opera* posterior, en mayor o menor medida, es deudora del norteamericano que, a su vez, imaginamos, será deudor de los *pulps* que le precedieron. Heinlen se centra en la preparación, física y mental, de los reclutas de la Federación Terrena. Armaduras de combate, armas de destrucción muy poderosas, saltadores²⁹², duros entrenamientos, castigos extremos... Pero por encima de todo, el otras veces considerado demasiado progresista²⁹³, destaca las virtudes de la vida militar, del servicio que estos hombres y mujeres prestan a la comunidad.

La novela de Heinlein comienza en media res, para posteriormente explicar cómo y por qué se alistó al ejército Johnnie Rico, cómo fue su periodo de adiestramiento físico y, sobre todo, mental. El norteamericano hace una descripción de las implicaciones filosóficas de la vida militar. Paradójicamente, a nuestro entender, las teorías de Heinlein chocan con la imagen ideológica que ofrece en otra de las obras cumbres de la *cf* firmadas por él, *Forastero en tierra extraña* (1961).

La lógica nos dice que un conservador es todo aquel que tiene algo que conservar y desea conservarlo. En el caso de *Tropas del espacio* Heinlein quiere

²⁹¹ El premio Gabriel lleva ese nombre por la homónima obra de Domingo Santos, una de las más afamadas y reconocidas internacionalmente novelas de dicho autor.

²⁹² Los mercenarios que protagonizan *Los guerreros del tiempo* (1996) de Ángel Torres Quesada, emplean saltadores muy similares a los que idea Heinlein.

"conservar" a la humanidad, al planeta Tierra y a las colonias que los hombres han ido estableciendo en otros planetas para seguir viviendo, creciendo, consumiendo materias primas, comerciando o buscando espacio para sus hijos. En muchos casos, para conseguirlo, tendrá que enfrentarse a otros humanos o especies alienígenas, a cataclismos... De ahí la importancia de la milicia, de la jerarquía, de la responsabilidad social con que Heinlein legitima su postura y su filosofía en esta novela.

Ni Enguádanos ni, seguramente, Torres leyeron *Tropas del espacio*²⁹⁴. No obstante, como en el caso de *El Orden Estelar*, la obra de Heinlein podría ser el punto de partida de cualquier infraestructura de corte militar donde la solidaridad, el espíritu de equipo y el honor fueran protagonistas de la acción y el argumento. A los caballeros y damas de *El Orden Estelar* se les puede presuponer la preparación y hasta los ideales —tantas veces tachados de reaccionarios o fascistoides— del estamento militar plasmado por Heinlein.

Torres Quesada entra de lleno en la acción, haciendo que sus personajes luchen contra los Mit, una raza alienígena enemiga de la humanidad. Por su parte, Heinlein, con una cita atribuida a un cabo del ejército heleno en el año 1194 a.C. (“— ¿Creéis que este cuerpo de ejército tan baqueteado es un parvulario? Bueno, ¡pues no lo es! ¿Entendido?” [Heinlein, 1982: 186]) muestra lo poco que ha cambiado el espíritu de la vida militar a pesar de los adelantos tecnológicos presentes y futuros. La literatura prospectiva, en ambos casos se basa en la historia, en la tradición, y la tecnología es un simple aderezo para llegar a un fin.

Heinlein se sirve de los generadores Cherenkov —producto de su imaginación— para sobrepasar la velocidad de la luz, y Torres ni siquiera pone nombre a los motores, pues esta cuestión no afecta al *novum* de su saga vista globalmente que es la traslación proyectiva del auge, decadencia y desaparición de las grandes civilizaciones, la caída en épocas oscuras y su posterior renacimiento.

Por decirlo de la forma en que lo hace Moreno los imperios galácticos, como el modelo creado por Torres, “casi siempre acaban tendiendo a un análisis acerca de grandes acontecimientos históricos, así como —relacionado con ello— a especulaciones sobre la circularidad de nuestros grandes errores y aciertos y aciertos como especie (...) acaba apareciendo de una u otra manera la reflexión acerca del poder político y de la transitoriedad de cualquier sistema de gobierno”. (Moreno, 2010: 249)

²⁹⁴ La primera traducción que hemos encontrado data de 1968. *Ciencia Ficción*, Barcelona, Ediciones Géminis, S.A.

Retomando a Heinlen, siempre en el disparadero por las teorías que se supone preconiza en este libro, conviene destacar otra obra del autor: *Forastero en tierra extraña*, escrita en 1961. Otro hito de la *cf* que fue tachado en su día de excesivamente progresista y que fue elegido como "biblia del movimiento hippie". No faltan, por otra parte, los que ven en esta novela que exalta la individualidad y la anarquía una argucia para facilitar el gobierno de los más fuertes, en una extraña suerte de darwinismo social.

Tal vez, la *cf*, la literatura y dependiendo del genio del autor no tenga por que servir a ningún propósito ideológico o, si lo hace, y dado que es un ejercicio intelectual, pueda navegar del Este al Oeste, del Norte al Sur, de ideas, corrientes y pensamientos, respondiendo a las exigencias de la historia o a el momento anímico del autor.

Sea como fuere, que los lectores y críticos gusten de polemizar y buscar fobias y filias o hasta metáforas donde el autor no las ha plasmado forma parte del proceso comunicativo e intelectual del emisor y el receptor.

Tras el apunte personal un esbozo de lo que encontramos en *Tropas del espacio*:

(...) el destino más noble al que un hombre puede aspirar consiste en poner su cuerpo mortal entre su amado hogar y la desolación de la guerra (...) una verdad inmutable y siempre cierta, en todos los tiempos y para todos los hombres y para todas las naciones. (Heinlein, 1985: 89)

Heinlein apela al sacrificio de la propia vida cuando es necesario para salvaguardar la de otros. Ciertamente, un destino remarcado desde el héroe clásico y que permanece vigente.

Heinlein también se atreve a escribir y, de alguna manera, denunciar la vida acomodaticia de sus contemporáneos inmersos en un estado del bienestar que apenas exige participación y compromiso. Obvio, según como se mire, esto es aplicable tanto a la derecha como a la izquierda:

Hay una antigua canción que asegura que las mejores cosas de la vida son gratuitas. ¡No es cierto! ¡Es totalmente falso! Esa fue la falacia trágica que produjo la decadencia y colapso de las democracias del siglo XX. Esos experimentos fallaron porque se había hecho creer a la gente que podían votar para pedir lo que querían, y conseguirlo sin esfuerzo, sin sudor, sin lágrimas. (*ibid*: 91)

La novela no está exenta de polémicas tan de actualidad hoy como hace 50 años

y Heinlein pone sobre el tapete las posibles grietas de un gobierno considerado estable y benévolo cuando dice:

Todos los sistemas políticos han tratado de conseguirlo limitando los derechos de la ciudadanía a aquellos a los que se juzgaba con la sabiduría suficiente para usarla con justicia. Repito: todos los sistemas incluso las llamadas "democracias sin límites", excluían de los derechos de ciudadanía a no menos de la cuarta parte de su población por razones de edad, nacimiento, censo, antecedentes criminales u otras causas (...) nosotros tenemos una democracia ni limitada por la raza, el color, el credo, el nacimiento, la riqueza, el sexo o la convicción, y cualquiera puede ganar el poder soberano mediante un plazo de servicio, generalmente corto y no demasiado duro, en comparación con los esfuerzos de nuestros antepasados cavernícolas (...). (*ibid*: 94)

Heinlein lanza una idea, que plasma en una novela de ficción: que las personas se ganen la ciudadanía demostrando su implicación en el sistema.

Heinlein termina y resume su obra, abriendo el capítulo 14 con cuatro citas, tres de la Biblia y una del Corán “¿Soy yo acaso el guarda de mi hermano?” (Génesis, 4, 9); “¿Qué os parece? Si un hombre tiene cien ovejas y se le descarria una de ellas, ¿no dejará en los montes a las noventa y nueve, para ir en busca de la descarriada?” (Mateo, 18, 12); “Pues, ¡cuánto más vale un hombre que un oveja!” (Mateo, 12, 12); y “En el nombre de Dios, el Benéfico, el Misericordioso..., el que salve la vida de uno será como si hubiera salvado la vida de toda la humanidad” (El Corán, Sura V, 32).

Estas tres citas pueden aplicarse a la *space opera* de Torres Quesada. En ningún momento el autor español es tan tajante y mucho menos beligerante, pues como hemos dicho, en sus obras prima la aventura. No obstante, en la personalidad de personajes como Alice Cooper y Adan Villagran, el sacrificio, aún a costa de poner en riesgo la propia vida, es una de sus señas de identidad, para salvaguardar no solo a las personas, también una serie de valores inherentes, al menos en teoría, a la milicia.

4.3.7. Metahistoria torresiana

Fernando Moreno define a Torres como un escritor "especializado en argumentos originales y de estudiada coherencia interna" (Moreno, 2010: 416). Reconoce que es conocido por la saga de *El Orden Estelar*, pero considera más trascendente su aportación a la *cf* española por la *Trilogía de las Islas*. “En ellas el *space opera* tradicional se entrecruza con la exploración de un grupo de seres humanos

obligados a sobrevivir en un ambiente absolutamente desconocido, donde todas las convenciones y presupuestos no sirven para nada" (*ibid*). Coincidimos al señalar la originalidad y coherencia interna de sus obras, pero incidimos en que la obra de Torres hay que estudiarla desde una perspectiva global y, salvo en contadas excepciones, sus últimos trabajos conectan, de una u otra manera, tanto con los de la saga como con la *Trilogía de las Islas*. Las referencias que aparecen en unas novelas sobre otras anteriores no son simplemente apoyos narrativos u homenajes o cameos para ser disfrutados por sus seguidores más fieles. Cobran verdadero significado en el conjunto de su obra. Torres retoma, por ejemplo, personajes secundarios de la *Trilogía* (2002), como Patricia, la niña, y le otorga un papel vital en *Mundo de leyendas*, novela de 2010, que podría pasar a ser el cuarto volumen de la *Trilogía de las Islas* y los cuatro, a su vez, a encuadrarse en una quimérica síntesis de la saga de *El Orden Estelar*.

En *Mundos de leyenda*, Torres sigue ampliando su universo o, dicho de otro modo, cerrando la parábola en círculo.

Si en la novela corta, ganadora de la primera edición del premio UPC en 1991, *Círculo de piedra*, el autor planteaba una historia de zombies sin zombies sino con seres llegados de, tal vez, otra dimensión²⁹⁵, en la *Trilogía de las Islas* nos lleva –y nos trae– a esa dimensión a ese otro tiempo, mezclando, de nuevo, la más pura fantasía con los elementos más cotidianos²⁹⁶.

Es una hermosa gesta la que tuvo lugar en la vieja Tierra, cuando aún era poderosa y temida en todo el orbe estelar. Las crónicas dicen que de ella partieron los hombres que conquistaron todas las estrellas. Tan interesante es esta versión como la que afirma que el esplendor de la humanidad tuvo su inicio en ese mundo, pero en otro universo, en una realidad alternativa. En ambos casos, un mismo planeta fue la cuna de la raza humana. Una bonita historia. (Torres, 2010: 33)

Argamun es un mundo de leyenda, pero real. Un mundo que ya no existe, pero que existió. Es el planeta donde se refugia una cofradía de asesinos y al que sólo se puede acceder por medio de un saltador temporal, pues se encuentra a un millón de años en el pasado.

²⁹⁵ El *Círculo de piedra* es una novela corta con un final completamente abierto que puede conectar con novelas anteriores y posteriores de Torres.

²⁹⁶ Torres, lejos del maniqueísmo propio de la *space opera*, es capaz de transportarnos a un fantasmagórico escenario donde el protagonista, como ya hemos mencionado, se deduce que fue un miembro engañado del GAL y hace gala de esa doble moral: se sacrifica por sus compañeros de aventuras, pero no tiene piedad al abandonar a los supuestos terroristas (ETA-IRA) a un final espantoso.

Los saltadores²⁹⁷ son de factura Ankari, una especie alienígena, posible descendiente de la terrestre, pero que habita en otra dimensión. Los Ankaris forman parte imprescindible de la historia y argumento de la *Trilogía de las Islas*.

Resumiendo. Los cofrades viajan al presente para cometer sus asesinatos y vuelven al pasado donde es imposible localizarlos. Los saltadores sufren accidentes y con el tiempo empiezan a escasear, pero el Venerable que dirige la Entidad sabe donde puede encontrar más saltadores lo que le permitiría cobrar mucho más poder del que ya tiene.

La Entidad comenzó su macabro trabajo en plena Era Imperial y cuando sus miembros estaban a punto de ser apresados tropezaron con los saltadores, que tenían la peculiaridad de ser unipersonales e intransferibles.

El Saltador viaja siempre a un millón de años en el pasado, y sólo a Argamun, un planeta destruido hace milenios por orden del Imperio. Los Asesinos moran en ese remoto pretérito rodeados de lujos y comodidades, en palacios levantados en un archipiélago de primavera perenne. (Torres, 2010: 64)

La conexión con *El orden estelar* es patente. Por si queda alguna duda, Salomón, la conciencia cibernética de Yukai habla con una pérfida mujer y antes de descubrir que es una telepata natural de Krishdal, le espeta: "apostarí a que un demonio violó a su madre, una bruja de Lero, y así nació ella" (Torres, 2010: 66). En 1972, Torres escribió los bolsilibros *Un planeta llamado Krishdal* y *Los brujos de Lero*. En el primero, Adan Villagran cuando está pendiente de una prueba para su ascenso coincide con una niña de diez años con poderes telepáticos. En *Los brujos de Lero* los cricdos son considerados brujos poseen poderes paranormales y sus enemigos pretenden, por esa peculiaridad, aniquilarles.

Torres hace metahistoria de su propia obra cuando el ex-cofrade Alone, otro de los personajes protagonistas explica a la hermana gemela de la telepata la historia del Imperio

Tras su desaparición sobrevino un largo periodo de confusión, al que siguió un renacimiento, muy lento, que desembocó en la situación actual: el dominio de la Sede, el caos que reina en el Conglomerado y la anarquía que corrompe los sistemas externos. La

²⁹⁷ En este caso los saltadores no tienen que ver con los empleados por *Los guerreros del tiempo* (1996) que serían similares a los que utiliza la infantería en *Starship troopers* (1961) de Heinlen.

era en que vivimos aún no tiene nombre, a las épocas se les pone nombre cuando han concluido. Nadie sabe cuando empieza la presente y termina la anterior. Supongo que tiene que ocurrir algo importante para que los historiadores consideren acabado un periodo y lo bauticen con el nombre que será conocido. (Torres, 2010: 117)

¿Estamos asistiendo al nacimiento del Orden Estelar, con la Tierra como Sede, caos en el Conglomerado y anarquía en los que luego conoceremos como mundos olvidados? Parece que así es.

La metahistoria torresiana continúa en *Mundos de leyenda* cuando el Venerable, jefe de la Entidad, la cofradía de asesinos, le espeta a uno de sus acólitos, Jericó:

(...) pregúntate a quiénes deben nuestros antepasados sus mayores momentos de gloria. La ciencia que hizo grande a los humanos no les pertenecía: la obtuvieron robándola. A mediados del tercer milenio ocurrió algo que convulsionó la Tierra. La humanidad aún no había logrado llegar a las estrellas, un sorprendente incidente histórico hizo cambiar el curso de la historia, cuando del profundo espacio, como un regalo de los dioses ya despreciados y desprestigiados, surgió el prodigio que la liberó de la estrechez de su entorno, logrando en pocas décadas esparcirse por la galaxia que conquistaron en gran medida. (Torres, 2010: 142)

Volvemos al mito fundacional de *El Orden Estelar*, a lo narrado en *Los guerreros del tiempo* (1996), pero también entronca con la *Trilogía de las Islas*: "Las luces pueden proceder del pasado, o del futuro, y trasladarse a los tiempos pretéritos... o por venir. Podrían provenir de un universo alternativo" (*ibid*: 143) El autor sigue abriendo posibilidades. Uno de los mayores problemas que plantea el viaje en el tiempo son las paradojas y las incoherencias, en las que Torres no cae²⁹⁸.

También en Zarag, un pueblo de Zadoga, aparecen las mismas las luces verdes de la *Trilogía*, llegadas para esclavizar y convertir en guerreros sin escrúpulos a todos los jóvenes y adultos. Para evitar que esto vuelva a ocurrir, cuando los jóvenes de Zarag llegan a la edad de posible reclutamiento se inmolan en ritual ceremonia... En este momento, el que haya leído la *Trilogía* sabe que se trata de la forma en que actuaron los ankaris cuando lo único que les movía era el ansia de poder y colonización.

Torres aclara y completa la historia en *Mundos de leyenda* con datos que no aparecían en la *Trilogía*:

²⁹⁸ Como los científicos Stephen Hawking o Paul Davies apuntan (ver Capítulo 1) se evitarían paradojas si la máquina del tiempo ya estuviera inventada y fuera obra de extraterrestres.

El tiempo real de Eiyen transcurre en un plano distinto²⁹⁹ del nuestro. Un año para nosotros puede ser un minuto para ella. Pero Eiyen, más tarde les explica que el fenómeno al que están asistiendo procede "del pasado, de un universo paralelo a este" (...) Yo nací en tu universo, pero desde hace dos años vivo en el universo de mis maestras, en Ankar. (*ibid*: 317)

La explicación sobre el origen de Eiyen acaba un par de páginas después

En un momento determinado se produjo un hecho insólito, y el único universo conocido sufrió un desdoblamiento, casi semejante en todo al original. Sólo los diferenciaba la historia que tomó cada uno a partir del tercer milenio de la Tierra (...) Yo tenía entonces dos años menos que ahora (...) perdí a mis padres, me quedé huérfana y lo ankaris me acogieron y me ofrecieron la oportunidad de regresar a mi tiempo, a mi universo, o elegir el que prefiriese. Escogí la realidad en que vivían mis maestras ankaris y no me arrepiento. Mi hogar está en Ankar, un mundo poblado por apenas cien mil descendientes de los malvados ankaris. Quiero devolverles la ilusión de vivir, que sean plenamente felices. Espero que eso ocurra cuando se consideren liberados de las culpas de sus antepasados que sobre ellos pesan. (*ibid*: 319)

Eiyen no revela su verdadera identidad hasta el final de la obra cuando es preguntada si va a regresar a la Tierra de su universo, a lo que responde:

Tal vez lo haga algún día, pero sólo para visitarla y recordar. Mi hogar actual es Ankar, donde me espera mi maestra Esshei, la única Eiyen Daray que aún vive.

— Creía que Eiyen era tu nombre

— Mi nombre es Pat, Patricia

— ¿No tienes familia en la Tierra?

— La tuve. Mis padres murieron al ser transportados a un mundo campamento no operativo, a Elajah. (*ibid*: 359)

Aclarar que Esshei es una de las protagonistas de la *Trilogía de las Islas*, una ankari del extraño planeta Elajah que acoge a Patricia, una niña humana que es arrancada de la Tierra por un extraño suceso.

²⁹⁹ Otra dimensión y otro tiempo. La *Trilogía* está ambientada en nuestros días. Los protagonistas son arrancados de sus mundos y llevados a un extraño planeta diferente a todo lo conocido. *Mundo de Leyendas* sucede a miles de años del siglo XXI. Al menos, de nuestro siglo XXI...

Como hemos visto *Mundo de leyendas* entronca con *El Orden Estelar* y con la *Trilogía de las Islas*. Haciendo un fácil juego de palabras, podríamos decir que el escritor gaditano da pie con *Mundo de leyendas* a otro que bien podría versar sobre los mundos –en plural— de leyenda torresianos. Mundos de un multiverso que no deja de expandirse siguiendo las reglas marcadas por su creador omnisciente.

4.3.8. Conclusiones

A pesar de todas las dificultades que Torres encontró para publicar y dotar de sentido a la saga, su terquedad —tal vez, por lo acertado de la construcción de su universo y el desarrollo de unos personajes bien caracterizados—, el transcurso del tiempo y la fidelidad de sus seguidores le permitieron cerrar el círculo y conseguir que *El Orden Estelar* se convirtiera en la epopeya galáctica en forma de serial más singular publicada en nuestro país. Singular, más que por su temática, por su duración en el tiempo, por su producción intermitente, sin una cronología preestablecida y por su publicación en colecciones y editoriales varias.

Al menos, así fue hasta la llegada de un editor comprometido, Juan Rodríguez, de Robel, que impulsó al autor a llevar a cabo la pertinente revisión, incluir un par de obras inéditas y escribir una nueva para la ocasión. Dos de estas novelas, *Los mercenarios de la estrellas* y *La odisea del Silente*, analizadas someramente en este trabajo son fundamentales para disfrutar al cien por ciento de *El Orden Estelar*.

No obstante, no podemos finalizar el capítulo sin destacar dos cualidades únicas de la saga. La creación de una heroína, la gran Alice Cooper, y el anhelo de ésta y del sistema político que defiende y que representa la democratización del universo a la que ya nos hemos referido con cierta profusión.

a. La gran heroína de la *cf* española

La primera pregunta es sobre el origen del nombre de la protagonista. ¿Por qué Alice? ¿Por qué Cooper? Cuando Ángel Torres y su mujer barajaban nombres para cuando tuvieran una hija, Alicia fue el más repetido, y así la llamaron cuando ésta llegó. El apellido, Cooper, surgió porque la noche antes de ponerse a escribir *Enemigos de la Tierra*, Torres estuvo viendo *Solo ante el peligro* el film Fred Zinneman (1952). Como vemos, nada que ver con el entonces para el gaditano desconocido grupo de hard rock

norteamericano que luego se convertiría en solista³⁰⁰ con el sobrenombre de Alice Cooper.

No debemos olvidar el precedente español de una mujer al frente de expediciones interplanetarias. Nos referimos a Mari Pepa, un personaje creado por José de Elolal, el Coronel Ignotus, pero que por su carácter cuasi paródico no consideramos, ni mucho menos, heroico.

Una heroína es una mujer ilustre y famosa por sus grandes hechos. Una mujer que lleva a cabo un hecho heroico. O la protagonista de una obra de ficción (RAE). El tercer supuesto lo cumple Alice Cooper. Los dos primeros, si Alice fuera real, también. A esto hay que sumar los tintes de fantasía heroica y épica que convergen en la protagonista de esta epopeya galáctica.

Como Elisa García McCausland³⁰¹ se pregunta, en su artículo *Mujeres maravillosas* (Comic Digital)³⁰² “Qué tienen las superheroínas que a todos embelesan. Dicen que un poquito de diosas, mucha carne enfundada en imposibles uniformes y una misión: la paz en el mundo”. Esa es, sin duda, Alice Cooper. Y continúa: “Desde la mitología clásica, pasando por el cine de acción y las series de televisión, las heroínas han ido bebiendo de aquí y allá, sumando a su ya compleja psique pequeñas revoluciones —algunas más sutiles que otras— que han ayudado a modificar en el respetable la percepción de lo que debe ser una heroína hoy día”.

Es llamativa la escasez de heroínas en la literatura española (aunque éste no sea el objeto de nuestro estudio) dada la cantidad, comparada con otros países, de auténticas heroínas —de carne y hueso— relacionadas, por ejemplo, con la milicia.

En 2009, Alicia María de los Reyes García y María Victoria Santos de Martín Pinillos publicaron *Mujeres en el campo de batalla. Grandes heroínas de la Historia de España* (Ciudadela) que recoge por primera vez en un solo volumen la historia de 23 mujeres consideradas como tales en actos de guerra. Desde las conocidas María Pita, la Monja Alférez o Isabel la Católica, a las ignotas Dama de Arintero (en cuya historia, dicen, podría estar basada la película *Mulán*), la reina Doña Berenguela, Manuela Ibaibarriaga, "el coronel Martínez", la soldado Garay o Francisca Guarch, que participó con el nombre de Francisco en la tercera guerra carlista. Otro ejemplo más reciente es el de la enfermera legionaria Rosario.

³⁰⁰ Nombre real: Vincent Damon Furnier.

³⁰¹ McCausland (UCM) está elaborando su tesis doctoral sobre la representación femenina en el cómic de superhéroes.

³⁰² www.comicdigital.com/1734_1-Mujeres_maravillosas.html (25-04-2009)

Y eso, como también apunta McCausland sin entrar en el más sagrado y a veces macabro o gore panteón de santas y mártires españolas.

Alice Cooper, desde su primera aparición nos brinda un sentido de la justicia que se imbrica directamente con el respeto a las minorías, a los pueblos/planetas más desfavorecidos y que parte de su implacable asunción del libre albedrío siempre que éste no afecte negativamente a otros. Cooper lucha contra el abuso de los más fuertes y, finalmente, contra la corrupción y decadencia del propio Orden Estelar. Cooper se convierte en leyenda dentro de la propia obra y Cooper —imaginación no le falta para ello a Torres— encarna otra de las virtudes de los héroes épicos: sobrevive a su propia muerte.

Es más, el padre literario de Alice Cooper no descarta escribir una secuela: “En el último título de la edición de Robel, *Aliado de la Tierra*, al final, hago una especie de pirueta y sugiero que Alice regresa, cuando todo el mundo la da por muerta o desaparecida”. Y finaliza: “Una saga nunca concluye si uno no quiere y el público lo admite” (EATQ).

b. Saga inconclusa

No podemos asegurarlo y tampoco queremos insistir al autor sobre el tema, pero nos solazamos pensando que la saga no ha concluido. En *Mundos de leyenda* se hace referencia a *Un planeta llamado Krishdal*, a varios personajes y al mismo *novum* de la *Trilogía de las Islas*.

Al multiverso torresiano habría que añadirle un epíteto más: es orgánico. Sigue creciendo, evolucionado, intrincándose pero sin perder la esencia que en su día le marcó Bruguera: que cada novela se pudiera leer de manera independiente a las demás. Y así es, pero en cada obra, Torres desvela un nuevo significado a un suceso, da respuesta a porqués que nadie le exigía de obras pasadas o tira de un hilo del que van surgiendo nuevas historias dando pie a nuevos argumentos.

Acostumbrado como está a viajar en el tiempo, emplea éste a su antojo sin caer en la incoherencia, ni en lo fantástico. Es más, su obra aunque *cf* en estado puro deja entrever una hibridación con lo maravilloso, en la forma, no en el fondo, pues siempre hay una explicación, aunque no se dé, científica.

Antonio Vega³⁰³, en *Una décima de segundo*, poetizaba sobre la física y dejó un memorable verso: "espacio y tiempo juegan al ajedrez". Torres prefiere las damas —y no sólo en el tablero de juego— para jugar con el tiempo y el espacio. En pocas páginas recrea atmósferas, viaja a través del tiempo y del espacio sin entretenerse en dar más explicaciones que las justas para que la partida resulte trepidante. Es un estratega de historias que consigue concatenar, volviendo al viaje en el tiempo, antes o después, pero siempre fiel al principio de la *cf*: es decir, a pesar de que se utilicen los elementos más originales o, por el contrario, más estereotipados, la trama resulte coherente (ver Capítulo 1).

Es imposible acotar *El Orden Estelar* como saga, pero parte de nuestro trabajo —así lo consideramos— consiste en eso. Los que lean la edición de Robel no tendrán ningún problema en entender la saga de principio a fin, cosa que ni el mismo autor pensaba pudiera suceder cuando escribía las obras. Pero, aún a riesgo de contradecir al creador de la saga, casi toda su obra puede encuadrarse de una u otra manera en *El Orden Estelar*. Un orden que ha servido para que Ángel Torres Quesada ponga negro sobre blanco un sinfín de ideas, argumentos, tramas y subtramas con el único objetivo de entretener a los lectores.

Una muestra, en definitiva, de una gran transnarratividad endogámica (se alimenta y retroalimenta de todas sus novelas), haciendo referencia a sus propias obras, escenarios, personajes, adelantos técnicos o hechos de su historia del futuro.

Sucede que como afirma el granadino José Ignacio Lapido³⁰⁴ “el compositor siempre está haciendo la misma canción, mejorándola, trabajando para conseguir la canción perfecta que se deconstruye en cada una de ellas”. En el caso de Torres lleva desde 1962 escribiendo, construyendo y deconstruyendo, su obra, aprovechando temáticas o personajes secundarios para sacarles el partido literario que se merecen. No es un *totum revolutum* sino un gran puzzle, formado por los pequeños puzzles que una política editorial concreta le dejó componer, en cuya caja no aparece nunca el número de piezas que contiene.

Torres tiene varias novelas escritas pendientes de publicación y sólo el tiempo dirá si irán surgiendo nuevas obras producto de su desbordante imaginación. No sabemos, y tampoco hemos querido preguntar, si alguna de ellas se adscribirá, de una u

³⁰³ Antonio Vega Tallés (Madrid, 1957 - 2009) autor, escritor, compositor y cantante.

³⁰⁴ Compositor, cantante, escritor y poeta granadino al que ya hemos mencionado en esta tesis (ver Capítulo 1).

otra manera, a *El Orden Estelar*. Lo que sí sabemos es que su recorrido literario, al igual que la mayoría de sus obras, no se ha cerrado y la mejor prueba es el final, revisado, de la edición de Robel de *El Orden Estelar. La Epopeya Galáctica de A. Thorkent*.

En el tomo 28 de la colección, y bajo el título *Aliado de la Tierra* los protagonistas mantienen una conversación. Él (el chico) le explica a ella (la chica):

Antes de que el Orden Estelar fuera derrocado un grupo de científicos seleccionó a varios de sus máximos dirigentes, muchos de ellos fallecidos años antes para devolverles a la vida. Habían descubierto cómo hacerlo, pero aún no habían perfeccionado el proceso. Los descendientes de estos hombres y mujeres de ciencia están a punto de lograrlo. Los elegidos, junto con sus datos y registros genéticos fueron llevados a Grabea y escondidos en secreto. En realidad estaban como vivos, desarrollaban sus mentes en una especie de sueño, en un mundo creado para ellos. Hace unos meses, Izar, una de los durmientes, captó lo que estaba pasando en la Tierra. Un grupo de políticos había descubierto el plan del Orden Estelar y asustados decidieron ponerle fin (...)

Izar, una de las seleccionadas, con la ayuda de sus amigos durmientes consiguió corporeizarse y frenar el malvado plan para después regresar a su unidad de espera

— ¿Te dijo ella si en vida había tenido otro nombre?

— (...) Me lo susurró antes de alejarse unos pasos, justo en el momento en que empezó a desaparecer (...) Entendí que su nombre era Alice Cooper.

— ¿Crees que algún día volveremos a verla?

— Estoy seguro de que sí.

4.3.9. Anexo bibliográfico de *El Orden Estelar*

El Orden Estelar además, además, de todo lo expuesto es una saga que ha viajado continuamente en el tiempo y en el espacio, sobre todo, si tenemos en cuenta la fechas de las obras originales y las editoriales que las publicaron.

0.- Un mundo llamado Badoon 1963 **V** y 2001 **PM**

En julio de 2003 sale el primer número editado por Robel de *El Orden Estelar. La epopeya galáctica de A. Thorkent* y en julio de 2005, el vigésimo octavo.

Adjuntamos los títulos según la numeración de Robel acompañados de la fecha en la que se escribió la obra original.

1.-	Rebeldes en Dangha	1973 B
	Los brujos de Lero	1972 B
2.-	Huida a las estrellas	1980 B
	Intriga galáctica	1980 B
3.-	Motín en el espacio	1981 B
	Esclavo del imperio	1976 B
4.-	Cita en el futuro	1977 B
	Traición en Urlanka	1983 CB
5.-	Los guerreros del tiempo	(previa a reedición de Ediciones B, 1996) R
6.-	Los mercenarios de las estrellas	1971 B
7.-	El poder estelar	1980 B
	Mercaderes del espacio	1972 B
8.-	Objetivo: destruir un mundo	1976 B
	Contrabandistas del cosmos	1981 B
9.-	Las huellas del Imperio	1980 B
	Los mercenarios de Whutoo	1984 B
10.-	Los humanoides de Kebash	1981 B
	Las torres de Pandora	1981 B
11.-	Los enemigos de la Tierra	1972 B
	Mundo olvidado	1972 B
12.-	Los conquistadores de Ruder	1972 B
	Un planeta llamado Khrisdal	1972 B
13.-	La odisea del Silente	(escrita para la reedición de Robel, 2004) R
	La leyenda de un planeta	1981 B
14.-	Los aborígenes de Kalgalla	1982 B
	Los hombres de Arkand	1972 B
15.-	Misión en Oulax	1973 B
	El planeta de la venganza	1975 B
16.-	El enigma de Urtala	1982 B
	Los magnicidas del tiempo	1982 CB
17.-	Muerte en Undar	1972 B
	Invasor del más allá	1973 B
18.-	Surgieron de las profundidades	Inédita R
	Guerra en el Triángulo Solar	1980 B

19.-	Un agujero en el espacio	1981 B
	La guerra inacabada	1983 CB
20.-	La montaña estelar	1983 CB
	Barbarroja del espacio	1985 B
21.-	Una línea en el espacio	1985 F
	Cadete del espacio	1985 F
22.-	Enigma de Sural	1977 B
	Rebelión en la galaxia	1977 B
23.-	Guerra galáctica	1977 B
	Señores de las estrellas	1976 B
24.-	El asteroide de Kassandra	1982 CB
	La venganza de Caronte	1982 CB
25.-	Caronte en el infierno	1984 F
	La extraña aventura de Caronte	1985 F
26.-	La batalla de Sarkamat	1981 B
	Emigración al terror	1984 B
27.-	Walkar bajo el terror	1984 F
	El planeta de los hombres perdidos	1973 B
28.-	Base secreta	1977 B
	Aliado de la Tierra	1985 F

V: Editorial Valenciana B: Bruguera F: Forum (Delta) R: Robel
CB: Ceres y Bruguera PM: PulpMagazine

Capítulo V: *Caballo de Troya*, el best seller y otros fenómenos literarios

Si hemos sido tan críticos en el análisis y tratamiento de *Caballo de Troya*, hasta permitiéndonos utilizar la licencia de la ironía o el decir de Quintiliano, *castigat ridendo mores*, ha sido por dos razones que, al final de esta introducción, resumiremos en una.

Puesto que hemos elegido el tema del viaje en el tiempo en la literatura de *cf* para el desarrollo de esta tesis, es obvio que el valor que le damos a la imaginación está fuera de toda duda. Otorgamos el mismo reconocimiento, dependiendo de la calidad y originalidad de la obra, a la base científica o pseudocientífica que implican muchos de los argumentos, tanto como a la fabulación pura que prescinde de la explicación o proporciona razones tan absurdas que arrancan la sonrisa del lector. A fin de cuentas, si el lector decide participar del juego, todo vale.

En *Caballo de Troya*, Juan José Benítez presenta un contrato de lectura farragoso, con mucha letra pequeña como indican la sobreabundancia de subtextos en forma de las numerosísimas y, en ocasiones, gratuitas e interminables notas al pie³⁰⁵ de las que está trufada la obra. Un contrato que se empeña en firmar el periodista, como investigador, negando la cualidad de novela a su trabajo, y defendiendo su obra como libro-testimonio y transcripción de un diario procedente de una documentación existente, real.

Tal vez, por el éxito de ventas cosechado y la reacción de muchos lectores, Benítez se olvida de la credibilidad y abusa de la credulidad de un público no informado necesitado de creer en algo. El filósofo Antonio Gómez Ramos asegura:

(...) creer en algo, aunque no tenga fundamento, da cierta tranquilidad, y decir cosas nuevas, sensacionales, atrae... En el desconcierto actual no hay pautas ni criterios y

³⁰⁵ Como veremos, Benítez, en ocasiones utiliza hasta diez páginas para una nota al pie.

cualquier cosa que te tranquilice o te dé cierta proyección social vale. Tal vez, vivimos un tiempo vacío que hay que llenar con lo que sea. (EAGJ)

Benítez hace de la ambigüedad su mejor arma y maneja ingredientes que según como se presenten pueden llevar al equívoco, a la confusión. De todos modos, tampoco esto es censurable *per se*. Lo que sí convierte a Benítez y su obra en objeto de discusión es, por una parte, su empeño en sostener que *Caballo de Troya* no es una novela y, por otra, que es un plagio burdo y descarado de páginas y páginas de *El libro de Urantia*, texto que no cita en ningún momento. Esto es, entre otras cosas, lo que vamos a demostrar en nuestro trabajo.

A la pregunta de por qué hemos seleccionado esta obra para nuestro análisis la respuesta es sencilla: hasta la fecha *Caballo de Troya* es la obra española sobre “viaje en el tiempo” más vendida y difundida en España y que mayor repercusión internacional ha tenido. Ha sido el único *best seller* de *cf* del siglo XX rubricado por un autor español. A esto hay que sumarle la polémica que suscitó y sigue suscitando; también que, después de veintiocho años de su primera edición, haya finalizado con la entrega número nueve de esta serie que, además, con el tiempo se ha ido transformando. Así, por ejemplo, *Caballo de Troya*, pasó a subtitularse *Jerusalén*; *Caballo de Troya 2*, *Masada*; *Caballo de Troya 3*, *Saidan*; *Caballo de Troya 4*, *Nazaret*, *Caballo de Troya 5*, *Cesarea*; el 6, *Hermón*, el 7, *Nahum* y el 8, *Jordán*. Las cubiertas de la primera edición convocaban en un mismo plano astronautas, naves de *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977) e ilustraciones de corte religioso. En ediciones posteriores, las nuevas cubiertas inducen más a pensar en lo divino, místico y misterioso que en lo humano, desapareciendo totalmente las representaciones tecnológicas o futuristas.

La entrevista que introducimos en esta tesis, fechada en 2006³⁰⁶, muestra al autor todavía enrocado en sus trece o, mejor sería decir, en sus más de cinco³⁰⁷ millones de ejemplares vendidos con sus correspondientes dividendos. Benítez se mantiene fiel a los argumentos que comenzó a esgrimir a raíz del éxito de la primera entrega: *Caballo de Troya* es el fruto de una documentación encontrada, secreta y veraz.

³⁰⁶ Nuestra intención era repetir la entrevista tras la edición del volumen nº 9 con el que ha finalizado al serie de *Caballo de Troya*, pero Juan José Benítez declinó nuestra petición aduciendo razones de trabajo.

³⁰⁷ Esa es la cifra que aparece en el dossier de prensa de la presentación de *Jordán*, el número ocho de la serie. No obstante, y a pesar de que lo hemos intentado, en la Editorial Planeta no han sabido, podido o querido darnos una cifra, ni siquiera aproximada, del número de ejemplares vendidos en todo el mundo.

Entre las razones para mantener esta actitud pueden estar el deseo de evitar ser acusado de plagio, la posibilidad de que haya sido realmente engañado —algo improbable después de tantos años y evidencias— o, a partir de las teorías conspirativas tan en boga en un tiempo de profundo descreimiento, que Benítez haya hecho de transmisor de una obra que responde a los intereses de una secta: la Fundación Urantia³⁰⁸. Nuestra hipótesis es que se ha limitado a aprovecharse de un texto que no ha sido traducido, completa y correctamente, a nuestro idioma hasta 2009.

Tampoco vamos a restar méritos al escritor navarro. Benítez, se sirve de herramientas literarias clásicas que combina con la forma de la crónica periodística en un mundo, el contemporáneo, repleto de puntos de inflexión histórica que le sirven para rodear su propia historia. De ellas la más conocida y una de las más antiguas de Occidente: es la vida y muerte de Jesús de Nazaret, a la que se superponen alusiones cronológicas reales a hechos ocurridos el siglo I y también contemporáneamente, como la guerra de Vietnam, el descubrimiento de la Sábana Santa de Turín o las crisis y conflictos en Oriente Medio en los años 70.

La obra ha envejecido mal y tal vez este sea un indicio de su escasa calidad como ficción-científica. Lo que peor ha soportado el paso del tiempo ha sido lo que pertenece al trabajo exclusivo de Benítez: el argumentario tecnológico que adorna el descubrimiento del sistema que permite viajar en el tiempo, así como el operativo que, a tal efecto, se pone en marcha como proyecto ultrasecreto. Los innumerables *gadgets*³⁰⁹ que van apareciendo a lo largo de la obra restan todavía más credibilidad al devenir de los viajeros temporales.

Por el contrario, la visión que Benítez ofrece de la vida y obra de Jesucristo mantiene cierto encanto. Retrata de una manera más cercana y humana —o extraterrestre, según se mire— la figura del Hijo de Dios y la de sus apóstoles, discípulos y familiares.

³⁰⁸ La Fundación Urantia fue instituida en 1950 para custodiar el texto original de *El libro de Urantia* y asegurar la difusión de sus enseñanzas, con la ayuda de los lectores y las organizaciones fraternales. La Fundación Urantia es una fundación educativa y sin ánimo de lucro. Lleva imprimiendo el libro en inglés desde 1955 y en los últimos años lo ha traducido a muchas otras lenguas del mundo.

La sede de la Fundación Urantia se encuentra en el 533 Diversey Parkway, Chicago Illinois, EE.UU.. El edificio se construyó en 1905. Antes de la publicación de *El libro de Urantia*, el edificio sirvió para albergar a las reuniones regulares de los primeros lectores de los transcritos. La propiedad fue legada a la Fundación Urantia en 1969. Fuente: <http://www.urantia.org/es/fundacion-urantia> (8-8-2012)

³⁰⁹ Artefactos miniaturizados y multiusos que se proponen como ayudas tecnológicas individuales para realizar ciertas tareas de una forma subrepticia. Popularizados en las novelas y películas de James Bond (Ian Fleming, 1952) y caricaturizados, pero vale para esta nota aclaratoria, en la inefable serie de dibujos animados del inspector Inspector Gadget (Andy Heyward, 1982) y la posterior película (David Kellogg, 1999).

Con la salvedad de que el Mesías de Benítez es lineal, carente de claroscuros, y, además, pintado por pinceles ajenos que trata de hacer pasar por suyos.

Estas son las razones a que aludíamos al principio y que nos motivan al severo juicio de *Caballo de Troya*. Decíamos que hasta podíamos resumirlas en una. Y eso hacemos. Si el autor desea sostener que su obra es un libro revelado que puede gustarnos más o menos, provocar hilaridad o enfado, podemos concederle el capricho, pero insertar páginas y páginas calcadas de un obra que no se cita como fuente³¹⁰ es inadmisibile. Es más, ni siquiera en la abundante bibliografía que sí cita se muestra como fuente bibliográfica de *Caballo de Troya*. Es ese "olvido" de aludir a su fuente verdadera lo que nos parece más grave. De ahí, nuestra suspicacia que contrasta con la bonhomía en el análisis de otras de las obras escogidas para el desarrollo de esta tesis.

Nuestra intención no es analizar a Benítez en toda la serie, pero, como es lógico, para descubrir la fórmula de este *best seller*, hemos estudiado en profundidad cuatro de las nueve entregas de *Caballo de Troya*. Ya desde la segunda se empieza a vislumbrar que la técnica de la "inspiración" a la que acude el autor se mantendrá constante a lo largo de toda la serie. Por eso en la tercera y cuarta entrega ya son casi nulas las conclusiones que podemos extraer para este trabajo, salvo constatar que casi desde sus inicios la serie está avocada a una espiral que el autor puede hacer girar durante cerca de treinta años.

5.1. Contexto literario

De cara a mantener cierto hilo cronológico en nuestra tesis, antes de comenzar la disección de *Caballo de Troya* debemos mencionar y comentar unas cuantas obras en las que el viaje en el tiempo es factor determinante y que fueron publicadas antes, durante y después de la serie de Juan José Benítez. No son ni antecedentes ni consecuencias de *Caballo de Troya*. Se trata de novelas coetáneas que proceden de autores consagrados como Torcuato Luca de Tena o Juan Ramón Zaragoza (obtuvo el Premio Nadal con *Concerto Grosso*), o de novelistas desconocidos cuya obra pasó desapercibida pese a su innegable calidad.

5.1.1. *Los alegres rayos del sol y Los viajeros de las Gafas azules* (1967)

Un ejemplo de estas *rara avis* es publicada por el valenciano Juan García

³¹⁰ A lo largo de la obra, en la narración y en notas al pie, aparecen muchas fuentes históricas y religiosas, pero ninguna referida a *El libro de Urantia*.

Atienza en el nº 132 de *Nebulae*. Como era habitual en esta colección, la obra principal, de 126 páginas venía precedida por otra obra del mismo autor. En este caso, se trata de *Los alegres rayos del sol*, de similar extensión e idéntico *novum*: el viaje en el tiempo.

Juan García Atienza (1930-2011) se licenció en Filología Románica. Fue guionista y director de televisión y cine y ha destacado como escritor especializado en temas relacionados con la España mágica. En la bibliografía de su *curriculum vitae* no suele incluir estas dos novelas cortas (ni demás relatos de su producción fantascientífica) y el autor destaca más lo publicado a partir de 1977, fecha³¹¹ en la que decide dedicarse de lleno a la investigación histórica y antropológica. Más concretamente a esa España mágica en la que predomina la antropología de lo oculto. En este campo García Atienza es autor de más de 50 libros entre los que destacan *Leyendas mágicas de España* (1997), *Leyendas del camino de Santiago* (1998), *La Ruta Sagrada* (1992), *Los Santos paganos* (1993), *El Legado Templario* (1991), *La Gran Manipulación Cósmica* (1981).

Para hacernos una idea de su faceta como investigador recogemos unas palabras extraídas de una entrevista colgada en la red

El Planeta y la Humanidad atraviesan una crisis existencial que apenas somos capaces de detectar más que en sus rasgos especialmente espectaculares y traumáticos. Nos fijamos sólo en sus manifestaciones inmediatas, en aquellas que impactan en el interés de los medios de comunicación, y pasamos por alto su repercusión callada en nuestra vida cotidiana, su función de zapa en los entresijos de una conciencia colectiva que pierde aceleradamente su capacidad de discernir entre el simulacro de progreso imparable que se nos ofrece, y la auténtica Evolución hacia la que tendríamos que tender los seres humanos si cumpliéramos con los dictados de nuestra propia naturaleza.

(<http://www.verdemente.com/Articulos/Entrevistas/28.Juan%20G.%20Atienza.htm> 18-07-2012)

En definitiva, Juan García Atienza abandonó la ficción y, como apunta Domingo Santos en el artículo “In memoriam, una vida en cuatro fases”:

(...) ha creado un corpus consistente y coherente sobre los aspectos ocultos de un país hasta ahora injustamente olvidados, mal comprendidos o despreciados, que componen la realidad de nuestra historia oculta, destacando las bases que los sustentan. Sólo por eso merece ser

³¹¹ Según www.bibliotecapleyades.net (18-11-2011)

Las novelas publicadas por EDHASA en su colección Nebulae nos muestran a un escritor de indudable calidad. García Atienza escribe *cf* clásica, fácil de asociar a las entretenidas obras que estaban de moda en la década de los 50 en Estados Unidos con el terror atómico como trasfondo. Eso sí, aunque el estilo de Atienza se asemeje a los norteamericanos, en la concepción de sus novelas sitúa sus argumentos en una España reconocible, real, de aquella época. En sus novelas de *cf* destaca el entretenimiento, gracias a una trama sólida, sorprendente y original, bien estructurada y de gran agilidad literaria.

La pregunta que nos planteamos es ¿hasta dónde podría haber llegado este autor si hubiera apostado por la literatura de ficción cultivando el género que tan excelentemente maneja en estas dos novelas? En nuestra opinión, la literatura de *cf* se quedó sin un escritor que podría haber llegado a ser referente.

En *Los alegres rayos del sol* Atienza narra, en 20 capítulos y 126 páginas, la historia de Lucas Izquierdo, un licenciado en Filosofía y Letras, profesor de Historia en un colegio privado de Madrid, que se queda sin vacaciones para dar clase a los alumnos que tendrán que examinarse en septiembre. Casado y con dos hijos, Julito y Santi, Lucas decide junto a su mujer Julia, alquilar una casita en la cercana localidad serrana de Torreldones.

Atienza maneja con soltura el humor y la ironía

(...) yo no sé si la gente me vio cara de profesor de historia, pero lo cierto es que el lugar donde nos condujeron tenía más aspecto de monumento arqueológico que de hotelito para veraneantes (Atienza, 1967: 8)

Así es como Lucas bautiza su residencia veraniega como "La Reliquia". De todos modos, el arreglo para pasar las vacaciones transcurre de la manera esperada hasta el viernes 17 de julio

De pronto, de entre la maleza surgieron dos marcianos. Al menos me lo parecieron al principio. Luego resultaron ser Julito y Santi con los trajes espaciales que les había regalado la tía Salvadora (...) Ese fue el primer susto de la tarde. También fue el más inofensivo. (*ibid*: 10)

El autor en muy pocas páginas ha caracterizado a los personajes de la novela y su forma de vida. El lector está bien situado y dispuesto a comenzar la aventura. Esta sucede a las 12:35 de la noche

Se escuchaba un silbido prolongado que iba en aumento, como cuando un proyectil se acerca al objetivo, ¿lo han visto ustedes en las películas? El silbido aumentó hasta hacerse casi ensordecedor. De la parte de atrás de la casa comenzó a llegar súbitamente un resplandor extraño, como cuando estalla en la lejanía un castillo de fuegos artificiales.

Y luego de pronto fue el temblor de tierra. Todos los cacharros que había sobre el aparador se tambalearon. El suelo se estremeció a nuestros pies y nos hizo saltar a los dos. Sonó como si un pesado cuerpo cayese sobre los árboles del jardín (*ibid*:12)

A la mañana siguiente, Lucas encuentra sentado en un banco del jardín a un anciano vestido de plata, como los trapezistas de circo, que al ser preguntado sobre lo qué está haciendo en su jardín responde: “Pues ya ve... Tomando el sol” (*ibid*:16).

El profesor lo toma por loco y el viejecillo le cuenta a Lucas sus peripecias por la galaxia. Mientras tanto, Julito y Santi descubren la nave espacial y al ver al anciano espetan ¡Atiza! ¡Un marciano!.

Lucas, como ya hecho en otras ocasiones y dirigiéndose directamente a los lectores, pide disculpas por la tosquedad de sus explicaciones sobre lo que está viviendo y asegura “(...) conozco al profesor Einstein solamente por sus bigotes y sus melenas” (*ibid*: 21).

Un cómico indicio sobre los presupuestos que le van a servir de base para desarrollar la historia de Flipps, nombre del viajero que confiesa venir de la propia Tierra. Pero aunque así lo crean Lucas y su mujer, lo cierto es que el matrimonio no está hablando con Flipps sino comunicándose telepáticamente. El personaje también les explica que partió de la cordillera de los Andes hace setenta años, pero que han transcurrido quince mil en la Tierra. En esa época en que los historiadores fechan la última glaciación existían dos imperios con un grado de civilización más elevado que el actual. Conciliando la *cf* con la pseudohistoria el autor recuerda por boca de Lucas los descubrimientos de Daniel Ruzo³¹² en las altiplanicies de Tiahuanaco y Marcahuasi, en los Andes; las líneas geométricas de Nazca, las piezas de platino fundido; las terrazas de Baalbeck cerca del Mar Muerto; las lentes ópticas descubiertas en Irak; la vitrificación del suelo del Gobi; las pilas eléctricas de Bagdad o los discos volantes de la Biblia.

³¹² Investigador peruano considerado uno de los grandes esotéricos hispanoamericanos del pasado siglo.

Toda una lección de pseudohistoria y pseudociencia, en este caso, con un fin argumental, ficcional y lúdico.

Ante la previsible guerra entre las potencias que entonces dominan la Tierra, Flipps es enviado a explorar una nebulosa situada a siete mil años luz. Para explicar los diferentes tiempos transcurridos ofrece un breve, pero certero, ejemplo de lo que es la relatividad:

- ¿Qué distancia habrá recorrido usted?
- Pues... Mil kilómetros.
- No... Esa será la distancia que yo veré que usted ha recorrido... Pero usted estará dentro de su vehículo. Usted no habrá recorrido ninguna distancia.
- (...)
- Los conceptos de distancia y tiempo no son absolutos, sino que cambian según quién los contempla (*ibid*: 35)

Flipps recuerda que desde su nave vio la Tierra cubierta por una nube radioactiva. La descripción retrotrae a Lucas un pasaje de un texto sagrado hindú³¹³

(...) un rayo de hierro, gigantesco, mensajero de la muerte, que redujo a cenizas a todos los miembros de la raza Vrishnis y de los Andajas. Los cadáveres quedaron irreconocibles. Los cabellos y las uñas se caían, los objetos de barro se rompían sin causa aparente, los pájaros se volvían blancos. Al cabo de algunas horas, se estropearon todos los alimentos y el rayo se deshizo en polvo fino... (*ibid*: 38)

En definitiva, la perfecta descripción de una explosión nuclear y los efectos de la radiación. Atienza busca la explicación pseudocientífica a toda una serie de enigmas que aún hoy en día siguen sin resolverse y que invitan a este tipo de hipótesis de las que tanto gustan los pseudocientíficos y pseudohistoriadores.

A pesar de lo que pueda parecer, la novela recoge referencias casi filosóficas como cuando Flipps y Lucas hablan de los adelantos de sus respectivas civilizaciones y caen en la cuenta de que están midiendo el grado de progreso por los miles de millones de muertos que son capaces de generar en un conflicto bélico.

Entra en escena un nuevo personaje que Atienza caracteriza en unas pocas líneas. Compañero de Lucas en el colegio, Vázquez, físico de profesión, es un

³¹³ No da información de si se trata de una cita real o inventada por el autor.

interesado, falto de escrúpulos, ambicioso y satisfecho de sí mismo. De hecho se juzga acreedor al Premio Nobel de Física.

Vázquez quiere sacar rentabilidad de Flipps aunque éste rápidamente se da cuenta y huye de La Reliquia, pero tan sólo está ausente una semana, lo suficiente como para informarse de que han transcurrido veinte años de una guerra terrible que sólo ha servido para hacer un simulacro de la unión planetaria denominada Naciones Unidas, aunque no ha pasado ni un sólo día sin que no se haya combatido en algún punto del globo. También corrobora Flipps que el hombre está al servicio de las máquinas (y no al revés), al servicio del gobierno (y no el gobierno al servicio del ciudadano) que se comercializa el amor y que más que la vida lo que ha descubierto el ser humano es la supervivencia.

No hay que olvidar que la obra se escribe en plena Guerra Fría. Por eso la novela construye un claro alegato contra la carrera nuclear. Tanto que concluye afirmando que si todavía hay vida en la Tierra es de puro milagro.

Pero también en esta obra, Atienza deja ver los derroteros por los que dirigirá su carrera profesional posteriormente cuando Flipps asegura

El mundo de ustedes ha ido demasiado deprisa en lo técnico y aún está en estado salvaje en lo espiritual... Es un mundo desfasado (*ibid:73*)

No obstante, el viajero en el tiempo decide dar a Lucas y a Vázquez lo que quieren

Al fin y al cabo, tal vez sea lo mejor terminar cuanto antes con todos ustedes... A ver si los que lleguen después sabrán aprovechar mejor esa maravilla que son los rayos del sol... (*ibid:75*)

También, y en plena dictadura franquista en España, Atienza lanza otro claro alegato antimilitarista

Los militares de cualquier parte del mundo viven para la guerra, hoy como en mi época... Es su única justificación. Aguantan la paz sólo cuando han vencido o cuando no ven posibilidades de vencer... (*ibid: 87*)

Mientras tanto, en la base norteamericana de Torrejón de Ardoz (Madrid) Vázquez consigue que le presten atención y exhibe todos los conocimientos válidos para la guerra que está aprendiendo de la tecnología de la civilización de Flipps. Lucas, por su parte, está maravillado por los muchos detalles históricos que le está proporcionando el viajero temporal que le permiten resolver los grandes enigmas de la humanidad, pero también asustado por las tribulaciones de Vázquez.

Los peores temores se confirman y las noticias apuntan, según Flipps, al estallido de una inminente guerra. Así que el viajero le enseña a Lucas el manejo de la nave para que pueda huir con su familia a una base lunar donde permanecerá, a salvo, hasta que pasen los efectos de la radiación de la guerra nuclear que se avecina.

El conflicto estalla. Y el relato termina en forma de *flashback*

Hace tres semanas que nos encontramos en la estación lunar y desde ella termino de escribir este relato (*ibid*:124)

Lucas recuerda el rostro radiante de Flipps

(...) mientras le decíamos adiós (...) y los puntitos blancos de los hongos atómicos con que fue cubriéndose rápidamente la Tierra (...) todo él está cubierto por una nube de polvo radioactivo (...) Probablemente no queda sobre el planeta un solo ser vivo. Probablemente, Julia, los chicos y yo somos los únicos supervivientes del desastre (*ibid*:124)

El relato concluye porque Julia está llamándole

¡La comida!

Ya sé lo que voy a encontrar: unos platos de material plástico transparente. En cada plato, una pastilla de proteínas, otra de vitaminas, una cápsula de sales nitrogenadas y un cubito de agua concentrada. Sabe bueno y quita el hambre. Y, sobre todo, nos hace sentirnos vivos (*ibid*:125)

No obstante, a pesar de su extensión casi idéntica y una calidad semejante o superior, el relato principal del volumen de Nebulae es *Los viajeros de las gafas azules*. De hecho en la cubierta, lomo y contracubierta solo aparece consignada esa obra. Desconocemos las razones de esa política editorial.

Los viajeros de las gafas azules es una obra más ambiciosa aunque desasosegante, capaz de generar un clima enigmático, destacable por unas impactantes ideas y algún giro más que sorprendente.

La obra comienza en un tono muy alto

Pasaban unos segundos de silencio y luego, muy poco a poco, la luz volvía a los aparatos. Pero era una luz extraña, como fantasmagórica. Y de entra esa luz surgía el rostro del Hombre Silencioso. Miraba a cada uno de los que le miraban a él durante unos segundos, como si la televisión se hubiera convertido súbitamente en una máquina para ser observados. Cada espectador que vio al Hombre Silencioso tuvo una y otra vez la seguridad de que le miraba a él y a nadie más que a él. (*ibid*: 129)

El fenómeno va desapareciendo gradualmente, pero es en España donde más tiempo tarda en erradicarse por completo. Con el tiempo, el suceso se va olvidando, pero no sucede a sí con Pedro Rivas, hombre de 31 años, propietario de un seiscientos y alquilado en un piso de renta antigua, novio de Marisa, de 23 años, que trabaja en su misma empresa. Marisa sufre un mareo, como otras cinco chicas de edades similares. El médico asegura que parece que le ha sido extraída sangre del dedo medio.

Pedro trabaja con La Gran Sofía, una gran calculadora electrónica utilizada por el gobierno y particulares para llevar a cabo complicados cálculos, desde series biológicas a proyectos económicos. Dos hombres de complexión parecida al Hombre Silencioso, que esconden su mirada tras unas gafas azules, contratan los servicios del gran computador. En una ficha perforada guardan los datos biológicos que han de servir como modelo para encontrar a una persona entre 200.000 posibles. La máquina hace su trabajo, pero Pedro saca una copia del resultado para comprobar con estupefacción que la persona seleccionada no es otra que Marisa.

Acuden sin saber muy bien para qué a la policía. El comisario, desconcertado, les dice que las apariciones del Hombre Silencioso podrían estar relacionadas con una gran campaña publicitaria y que, tal vez, Marisa sea agraciada con algún premio. La explicación no convence a ninguno de los tres.

Marisa se siente observada y Atienza consigue ir haciendo patente en el lector una tensión que no desaparecerá en toda la narración.

Pedro, por su parte, empieza a ver al Hombre Silencioso en los espejos de su apartamento llegando a pensar que está perdiendo la razón. Marisa, como sonámbula, se

dirige en taxi a las afueras de Madrid. Al llegar a su destino la recibe “(...) una silueta alta y espigada, vestida con un extraño traje ajustado blanco y brillante” (*ibid*: 159).

Marisa olvida su paseo nocturno, pero al poco tiempo sufre un nuevo mareo. Marisa, aunque asegura que es imposible, está embarazada. Pedro, lógicamente ofuscado no es consciente de que es seguido por un coche de regreso a su casa. Una vez allí, un personaje que responde a la fisonomía del Hombre Silencioso reconoce que les ha estado observando y les confirma el embarazo de Marisa. Pedro reacciona violentamente, pero vuelve a atender las palabras del Hombre Silencioso

Su novia ha sido inseminada artificialmente, mientras ella se encontraba en estado de hipnosis (...) puedo asegurarle que la señorita es virgen (*ibid*:175)

No hace falta darle demasiadas vueltas para encontrar similitudes entre la historia de Pedro y Marisa y la bíblica concepción de Jesús de Nazaret. La historia también nos remite a la imagen, inventada o no, de los hombres de negros³¹⁴ (*men in black*) que tan populares se hicieron en la década de los 50 y 60 en los Estados Unidos. Se suponía eran agentes de información de una oficina relacionada con el estudio y vigilancia de seres extraterrestres en nuestro planeta. Pero Atienza se aleja del tópico y hace confesar al Hombre Silencioso que a pesar de su apariencia juvenil tiene 96 años aunque falten 268 para su nacimiento. Viene del año 2378 de la Era Cristiana

Hemos venido en una máquina del tiempo (...) primero pudimos ver a través del tiempo, pero no logramos trasladarnos. Podíamos captar las ondas de radio y televisión de la época de ustedes... y podíamos verles, pero no podíamos encontrarnos entre ustedes, como me encuentro yo ahora. Hemos hecho un gran esfuerzo para lograr venir, pero era necesario, absolutamente necesario, de lo contrario... de lo contrario, todos nosotros habríamos dejado de existir (*ibid*: 177)

El Hombre de las Gafas Azules trata de "dibujar" el tiempo a Pedro y lo hace con la imagen de una especie de árbol, con ramificaciones que son las diferentes acciones o decisiones que harán que el futuro sea de una u otra manera

³¹⁴ Definitivamente popularizados en el cine por Tommy Lee Jones y Will Smith y la dirección de Barry Sonnenfeld en 1997 y 2002. En 2012 se ha estrenado una tercera entrega de la serie que, curiosamente, basa su argumento en un viaje a través del tiempo.

(...) con nuestro descubrimiento de la máquina del tiempo, hemos llegado a un descubrimiento más grave; también en ciertos momentos, el pasado depende de nosotros, aunque ese pasado se haya producido trescientos o cuatrocientos años antes de nuestro nacimiento. O miles de años atrás (*ibid*: 178)

A priori, estamos ante una paradoja temporal cerrada. Se supone que en 1995, el mundo estará cerca de la destrucción total por una guerra. Los Hombres de las Gafas Azules saben que finalmente este cataclismo no ocurrirá porque de haberse producido ellos, que vienen del futuro, no existirían. Lo que sí saben es que un solo hombre salvó a la humanidad con el sacrificio de su propia vida. Y ese hombre será el hijo que espera Marisa.

Como vemos, mucho antes de que James Cameron iniciara la serie de *Terminator* (1984), Juan García Atienza ponía en pie una historia con un argumento muy similar al de la película estadounidense.

Los Hombres de las Gafas Azules lo tienen todo programado. La gestación durará once meses para que tengan tiempo de casarse y no levantar sospechas y el nombre del niño será Juan. No sabemos si de manera intencionada, la historia que plantea Atienza concuerda con la de Zacarías e Isabel más que con la de Jesús de Nazaret.

El sacrificio de Juan redimiría y uniría a todos los hombres. Lo había dicho el hombre desconocido. El sacrificio de un hijo artificial³¹⁵ (*ibid*: 184)

El parecido con la Historia Sagrada se mantiene y como veremos llegará mucho más lejos. Al Hombre de las Gafas Azules que queda a su cargo y al que terminan considerándolo un verdadero amigo deciden llamarlo Gabriel, como el ángel que anunció su concepción a la Virgen María y, antes, a Zacarías el nacimiento de Juan el Bautista.

La narración continúa y la tensión se mantiene. Los vecinos han observado extraños comportamientos en la pareja y acuden a la policía. Gabriel prepara su huida: tiene a su disposición billetes, trabajo y cuenta corriente al otro lado de la frontera. Cuando ya están camino de su exilio, la policía emprende un registro del tren en el que viajan. Se ven obligados a huir campo a través. Un pastor les ayuda y les permite pasar

³¹⁵ En 1966, se empezó a desarrollar la técnica en humanos de la inseminación artificial, pero no obtuvo éxito hasta 1978, con el nacimiento de la conocida como primera bebé probeta.

la noche en el corral donde encierra a sus ovejas. Marisa se pone de parto. El pastor va en busca del médico más cercano que está en un pueblo, a tres horas de distancia. Otros pastores se unen al primero para rebajar el tiempo de aviso y la llegada del doctor.

Pedro, tras los últimos acontecimientos, luce barba de tres días, y los pastores son protagonistas de esta secuencia final en la que Marisa tiene, por fin, a su bebé.

Todo recuerda al nacimiento de Jesús. Todo, excepto un detalle: el niño previsto por los hombres del futuro no es tal; Marisa da a luz una niña.

Y así finaliza la novela. Cuando todo parecía replicar un segundo advenimiento, el autor deja al lector en suspenso. Un final abierto que da posibilidad a todo tipo de especulaciones. ¿Han fallado los Hombres de las Gafas Azules? ¿Se abre por tanto otra línea alternativa de futuro? ¿Si es una "salvadora" se desarrollarán los acontecimientos de la manera predicha por los viajeros del tiempo? ¿El autor ha querido presentar una parábola sobre la imposibilidad de manipular el futuro aunque primero constata que ya ha sido manipulado y que por eso deben manipularlo? O ¿se trata tan sólo de una gran broma literaria con la que impactar al lector?

Sea como fuere, Atienza mantiene pendiente del argumento al lector en todo momento y con ese inesperado final, además, le deja tratando de descubrir porqués, consecuencias y posibilidades. Otro autor, en otro momento, seguramente en otro país, y si las ventas del libro hubieran sido propicias, (solo hay que echar un vistazo al ya citado caso de *Terminator* con cuatro secuelas y una serie de televisión) habría podido escribir una segunda parte o hasta convertirlo en serie o saga.

5.1.2. *Concerto grosso* (1981)

Juan-Ramón Zaragoza nació en Valencia en 1938. Estudió Medicina, se especializó en Radiología y en 1971 obtuvo la Cátedra de Radiología y Medicina Física de la Facultad de Medicina de Sevilla. En 1980, ganó el Premio Nadal de novela por su obra *Concerto Grosso* (1981).

Según recogía el diario El País (07/01/1981) en un artículo firmado por J. C.:

Concerto grosso tiene una primera parte que se basa en la historia de la época de Vespasiano; su segunda parte es un análisis del siglo que viene tal como él considera que se produciría en Estados Unidos, y en tercer lugar Zaragoza hace un análisis de la Ilustración en tiempos del siglo XVIII.

Tal conglomerado de tiempos y actitudes no ha sido conseguido por Zaragoza con facilidad, según declaró. Afirmaba el novelista —nacido en Valencia, pero identificado

hasta el máximo con la zona de España en la que vive—, que el logro de un tema común como reflejo de estas tres actitudes de la civilización, le había sido impuesto por una idea: la posibilidad de la emergencia de una situación en la que la Humanidad no sepa qué hacer ante la presencia de un hecho sobre el que no ha investigado.

El *novum* de la obra sería el comportamiento de ciertas personas ante los descubrimientos de la ciencia, susceptibles de ser utilizados como instrumentos de dominación del otro. Pero Zaragoza, además, caracteriza a cuatro personajes y sus consecuentes acciones en diferentes periodos, dos históricos y uno futuro. El viaje en el tiempo se realiza no por medio de un artefacto mecánico sino, de nuevo, por algo que tal y como el autor explica es muy similar a la metempsicosis. Al ser creadas las almas pasan por un riguroso control de calidad, donde se analizan sus cualidades y defectos y se les asigna su trayectoria terrestre, su encarnación. Los espíritus debaten en torno al personaje principal, Marcos y le definen como alma de bondad natural, deseosa de ayudar al prójimo, con habilidad manual, perfeccionismo, pero que, por otra parte, destaca por su incapacidad organizativa, incompreensión de la vida real, tendencia aislarse en su mundo y en su trabajo. El Espíritu Decisor (también hay Espíritu Secretario y Fiscal) considera que se trata de un alma simple e ingenua y por lo tanto maleable que puede servir a cualquiera con cierto poder de seducción.

Este "consejo de espíritus" es el encargado de juzgar la vida de Marcos. En su encarnación en la época de Vespasiano (emperador romano desde el año 69 al 96), la balanza de las buenas y malas acciones de Marcos queda tan igualada que deciden otorgarle otra oportunidad. Le envían a Washington D.C., al año 2016 justo antes de unas elecciones que se presuponen vitales para el progreso democrático. De nuevo, en este segundo devenir terrenal, la balanza de lo realizado no sufre ningún cambio. La única manera de solucionar el litigio es concediéndole una tercera oportunidad que será vivida en París en los años anteriores a la Revolución.

Adolfus (Adolphe o Adolf, pues dependiendo del período histórico y país en el que se sitúa la acción cambia la ortografía del nombre) es con Melania y Celia el terceto de personajes secundarios que se repite en las tres historias en las que aparecen otros personajes históricos y ficticios adscritos a cada época.

Como el propio autor reconoce no es habitual que una novela incluya notas y bibliografía adicional. En su obra, que él califica como historia-ficción, la dificultad estriba en acoplar los personajes a las épocas seleccionadas sin caer en anacronismos

importantes los cuales asume como reales, pero tolerados para hacer posible la unidad de la narración.

La primera parte de la novela, como ya hemos visto, transcurre en Roma en el año 78, bajo el reinado del emperador Vespasiano. Zaragoza sostiene que los romanos conocieron a escala elemental la utilización del vapor y especula sobre qué podría haber ocurrido si hubieran construido motores de vapor. El autor imagina sus aplicaciones militares, en este caso, auspiciadas por un germano de nombre Adolfus, el villano de las tres historias, que irremisiblemente nos trae a la mente a Adolf Hitler. Marcos pone sus conocimientos técnicos al servicio de este ser ambicioso y sin escrúpulos, sin saber realmente para qué o para quién trabaja. Adolfus pretende acabar con el Gobierno de Vespasiano e iniciar una nueva era con maquinaria bélica movida por el motor de vapor creado por Marcos. Cuando Marcos y su pareja Celia, caen en la cuenta de lo que están haciendo, tratan de evitar que el germano se salga con la suya.

La segunda encarnación de Marcos se produce en el siglo XXI. En 2016, la democracia norteamericana es tan garantista que para muchos, sobre todo para Adolf Sturm, se ha convertido en decadente e inoperante. Zaragoza recoge en las Notas que incluye al final de la novela:

El control de la mente mediante implantaciones de electrodos ha sido estudiado por numerosos investigadores, entre los que destaca Rodríguez Delgado. Existe incluso una interesante novela de Michel Crichton³¹⁶ (El hombre terminal, Bruguera, Barcelona, 1973) donde se aprovecha esta técnica, si bien para controlar un caso patológico. (sic) (Zaragoza, 1981: 268)

Y ese es el objetivo de Adolf: controlar la mente, vía televisión, para inducir a los votantes a introducir la papeleta de su partido en las urnas y una vez en el poder hacer y deshacer a su antojo. Marcos, por sus conocimientos técnicos, trabaja sin saberlo sirviendo a los propósitos de Adolf. Cuando cae en la cuenta, como ocurriera en su primera encarnación trata de impedir que el villano consiga sus fines.

El Espíritu Decisor, máximo juez del “consejo de espíritus”, se encuentra, de nuevo, en la misma tesitura: la balanza de Marcos mantiene un equilibrio total. El consejo cree que, tal vez, otorgando una tercera oportunidad a Marcos puedan, por fin, decidir.

³¹⁶ Michael Crichton (1942-2008), médico y escritor norteamericano de *cf* autor entre otras novelas de *Jurassic Park*, publicada en 1990 y llevada al cine por Steven Spileberg en 1993.

El tercer escenario es el París previo a la Revolución y la aplicación de la electricidad el detonante del último argumento basado en la misma historia. Adolphe busca en los conocimientos de Marcos una nueva forma de matar.

Cuando se valora la vida de Marcos en este periodo histórico la diferencia a su favor respecto a los dos vidas juzgadas con anterioridad es que la electricidad, en última instancia, puede provocar la muerte o puede devolver la salud o hasta la vida según se emplee

-¡Milagro! -se oyó-. ¡El señor conde ya puede andar! ¡Milagro!

(...)

-¿Qué piensa de todo esto, *monsieur* Marat? -le preguntó.

-Pienso -contestó éste con prudencia- que estamos observando la primera curación obtenida con un nuevo agente terapéutico: la electricidad (*ibid*: 265)

El valor de *Concerto grosso*, nombre que recibe por la composición de Haendel, reside en su propia concepción, estructura y argumento. Una historia y tres argumentos. A priori, independientes, pero que en realidad son los mismos, aunque contados de diferente manera. Una introducción, tres partes, dos intermedios y un final, así como las Notas reseñadas. Un total de 267 páginas reconocidas con el premio decano de las letras española: el Nadal.

Una obra con cuatro protagonistas principales y secundarios históricos como Vespasiano, Plinio el Viejo, Franklin, Marat o el propio Voltaire. De éste se sirve Zaragoza para analizar en el contexto de la novela su propia obra:

Nos encontramos constreñidos por leyes elaboradas por nosotros mismos, y cuya transgresión no se considera correcta, no es de buen tono... Para no meternos con nadie tomemos mi novela *Candide*. Un relato interesante, divertido, lo concedo, con cierta intención en el fondo, también lo concedo -no les puedo ocultar que me carga ese optimismo de Leibnitz-, pero, en el fondo, un relato lineal. Es decir, una historia que comienza en un momento determinado -el castillo de Westfalia-, que sigue con una serie de incidencias -la guerra de los siete años, el terremoto de Lisboa, los piratas, los turcos-, y que tiene un final que antes se insistía que debía ser edificante, pero que ahora permitimos que no lo sea con tal de que tenga coherencia con el relato. (*ibid*: 220)

La explicación de Voltaire queda en suspenso. El escritor y filósofo sigue con la mano los compases del *Concerto grosso* de Haendel y reanuda su didáctica charla:

-Admiren la estructura de un concierto. Hay unidad en el conjunto, no hay duda. Pero se compone de partes bien distintas -Largo, Allegro, Larghetto... -, cada una de la cuales presenta sucesivamente una melodía distinta. Pero periódicamente se vuelve al tema original, que se repite con variaciones, Hay unidad de conjunto y en las partes. Pero no hay una programación lineal, sino, diríamos, una programación repetitiva (...) ¿Cómo se podría aplicar esta técnica a la novela?

-No creo que resultase -intervino un académico que se preciaba de literato-. Precisamente con la novela, como en el teatro priva el argumento: planteamiento, nudo y desenlace. ¿Cómo se podría hacer una novela repitiendo varias veces el mismo argumento? Sería sencillamente absurdo. (*ibid*: 221)

Voltaire, apunta el autor, disfruta con este juego de inteligencias y sigue exponiendo sus argumentos:

-¿Saben ustedes que en el teatro griego lo de menos era la novedad del argumento? Se repetían, una y otra vez, los temas clásicos -Edipo, Electra, Ifigenia...- Lo que importaba era la forma de tratarlos, la concepción del mundo en que se incluían -la Weltanschauung, que diría mi buen amigo Federico de Prusia-. Y el público llenaba los teatros donde se iban a representar obras cuyo argumento conocía de antemano.

- Pero, si no importa el argumento, ¿cuál es el valor de la novela?

(...) Hablábamos de nuestra novela lineal y de una posible novela sinfónica, donde el argumento se repitiera una y otra vez, pero con posibles variaciones. Sería una experiencia curiosa. Unidad de tema, con variaciones en el desarrollo. Se podría variar el ambiente donde se realizara la acción. Cambiar la época, el lugar o ambas cosas. (*ibid*: 221)

El personaje de Voltaire aboga por lo que considera una novela auténtica y que responde fielmente a lo que ha plasmado Zaragoza en *Concerto Grosso*: temas profundamente humanos. Voltaire/Zaragoza, en un ejercicio metanarrativo, define la esencia de *Concerto grosso*.

Respecto al tema tampoco es necesario abundar más allá de lo que describe uno de los personajes cuando apunta:

Una vez más se repite la historia. Estoy seguro de que cualquier mente autoritaria ha pensado utilizar la fuerza más reciente, más sofisticada para asaltar el poder. No me extrañaría que en otras épocas algunos desaprensivos ya hubieran utilizado la fuerza del vapor, o la de cualquier otra, como instrumentos de dominio más que como elementos de progreso. (*ibid*: 202)

Esta idea entroncaría con la expresada por Atienza en *Los alegres rayos del sol* cuando afirma que el progreso de una civilización se mide en razón del número de víctimas que se puedan causar utilizando los avances tecnológicos.

Flipps, el viajero del tiempo de *Los alegres rayos del sol* asegura que el hombre trabaja para las máquinas y no al revés. Asimismo, en ambos casos, se aborda otra de las cuestiones clásicas planteadas en la *cf* ¿Está la humanidad preparada para ciertos avances y más aún si estos se adelantan a su tiempo? La respuesta de los dos autores es negativa.

A pesar de que Juan Ramón Zaragoza califique su obra como historia ficción, nosotros sostenemos que es *cf*. Extrapola una idea a diferentes periodos de la humanidad, uno de ellos imaginado y futuro, y la desarrolla acorde al escenario en el que se mueven los personajes. Y, además de a Michael Crichton, en su obra Zaragoza menciona a alguno de los más grandes autores del género: (...) ni Verne, ni Wells, ni Huxley, ni Asimov preveyeron (sic) un desastre semejante... (*ibid*:101)

Zaragoza, además, reconoce en un pasaje de la novela el valor de la *cf*:

Resulta interesante repasar lo que nuestros inmediatos antecesores, los hombres del siglo XX, predecían sobre la sociedad de nuestro siglo XXI. Hay un filón inagotable en lo que llamaron obras de Ciencia Ficción. Y bien, ¿qué imaginaban? Un mundo estructurado, disciplinado y trabajador, con un socialismo de estado avanzado e incluso -ahí estaba su crítica- con un control absoluto de todas las actividades humanas. Un mundo donde la técnica privaría al hombre de libertad. (*ibid*: 99)

Una definición de una parte del género completamente válida que podríamos agregar sin que desmereciera en absoluto al apartado de esta tesis que hemos dedicado a tratar de circunscribir e interpretar qué es la *cf*.

5.1.3. *Los hijos de la lluvia (a.C.) (1985)*

Torcuato Luca de Tena nació en Madrid en 1923 y murió en 1999. Se licenció en Leyes, pero su carrera profesional la desarrolló como corresponsal de prensa en Londres, Washington, Oriente Medio y México. Dirigió el diario ABC y fue miembro de la Real Academia Española. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1955, el Premio Planeta en 1961, el Premio Fastenrath de la Real Academia Española en 1969, el Premio Espejo de España en 1993 y el Premio de la Sociedad Cervantina de Novela.

Luca de Tena combinó el periodismo con la literatura y destacó por las novelas *Edad prohibida* (1958), sobre la adolescencia, y *Los renglones torcidos de Dios* (1979), sobre la locura. Antes, en 1953, hizo su primer acercamiento al tema del viaje en el tiempo en la novela *La otra vida del capitán Contreras*. En este caso se trasladaba al siglo XVI, momento en que el capitán Alonso Contreras era perseguido a muerte por orden del gobernador de Toledo. Contreras busca la ayuda de un alquimista, quien le hace beber una pócima que le duerme. Paradójicamente, cuando despierta, se encuentra en el siglo XX, pero sigue siendo perseguido; en esta ocasión, por un periodista.

El autor madrileño extrapola la mentalidad de un soldado de los Tercios de Flandes e Italia al siglo XX, en la que destaca su peculiar léxico, pues habla castellano antiguo. La novela fue llevada al cine en 1955 por Rafael Gil, encarnando al personaje principal Fernando Fernán Gómez.

Ya en esta novela el escritor muestra su interés por el devenir del tiempo.

En 1985, 37 años después, publicó *Los hijos de la lluvia (a.C.)*. La cubierta de la primera edición publicada por Planeta recogía el siguiente epígrafe:

Memorias de un personaje que gracias a la metempsicosis puede tener numerosas y sorprendentes vidas en la antigüedad, desde el "hombre arborícola" hasta el Sermón de la Montaña.

Con esta novela Luca de Tena hacía un recorrido subjetivo y novelado de la humanidad en diferentes períodos antes de Cristo. Llama la atención que forme parte del título de la novela el "(a.C)". Tal vez, Luca de Tena no descartaba una segunda parte "después de Cristo" que nunca llegó, pero debemos precisar que el autor hace una excepción al citado "antes de Cristo": su reencarnación en Perignac tiene lugar en el siglo XVIII.

También hay que aclarar que la metempsicosis, la teoría platónica de la transmigración de las almas como forma de viaje en el tiempo, se da por hecho cierto en la obra. Si bien el autor presenta una explicación "científica" de por qué su personaje recuerda todas esas vidas anteriores: una intervención quirúrgica en su cerebro le permite la anamnesis de sus existencias pretéritas.

La metempsicosis aparecía ya en el *El Anacronópete* (Capítulo 2 de esta tesis). Recordar que es un término filosófico griego referido a la creencia en la reencarnación de las almas, especialmente su reencarnación posterior a la muerte. Se utiliza en las religiones referentes al Dharma (ley natural en sánscrito) del Este como el hinduismo y el budismo. El término se utiliza como *leit motiv* (motivo conductor) en el *Ulises* de James Joyce.

Torcuato Luca de Tena abre la novela con una cita de Miguel de Cervantes, “¡Oh, memoria, enemiga mortal de mi descanso!” y recoge en trece capítulos y 227 páginas un total de doce memorias de las más de mil que desde el capítulo sexto, titulado *Milésimo septuagésima sexta memoria* (precisamente el dedicado a Monsieur George Perignac), se le presuponen al protagonista.

Torcuato Luca de Tena utiliza el recurso literario de la novela-testimonio asegurando: “(...) no es un libro de ficción, no es una invención literaria: es un testimonio” (Luca de Tena, 1985: 17).

Si bien, los personajes reales son difíciles de distinguir de los imaginarios, y la mezcla de épocas históricas tampoco facilita la comprensión de la obra al lector.

La acción, como el mismo autor recoge en un pasaje del libro, transcurre en diferentes lugares del planeta como Alemania, España, Patagonia, Mongolia, Thailandia o Jerusalén.

El protagonista y narrador de la historia es Hans Weber, profesor de Prehistoria e Historia Antigua. Un hombre de gris apariencia que se siente superior al resto:

(...) tan diferenciado soy de mis contemporáneos y de mis predecesores que no creo que exista ni haya existido jamás otro igual (...) mis atributos no son natos; no nací con ellos, ni los adquirí por méritos propios, sino por accidente. Y un accidente extremadamente vulgar. (*ibid*:19)

Weber recibe un balazo en la cabeza en un accidente de caza y es operado para salvar su vida. Dos años después, descubre que los cirujanos han roto

(...) la tapa del cofre en la que se aloja el olvido (...) Desde entonces soy en cierto modo, un tarado, porque he perdido la facultad de olvidar que es condición esencial y utilísima al hombre. Me basta un leve esfuerzo de concentración para recordarlo todo (*ibid*: 20)

Su cualidad se manifiesta por primera vez discutiendo con un compañero de la Universidad sobre las huellas de pies fosilizadas descubiertas en Tanzania por la madre de Richard Leakey, el arqueólogo y paleontólogo keniano. En ese momento, tiene

(...) la delirante sensación de haberlas contemplado ya alguna otra vez. Lo cual era imposible por dos razones: nunca estuve en África y la gran laja fósil en la que estaban grabadas jamás se movió del lugar en que fue descubierta (*ibid*: 23)

Los hijos de la lluvia (a. C.) se nutre de una sucesión de reencarnaciones no relacionadas entre sí con las que Luca de Tena pretende explicar diferentes momentos históricos más o menos determinantes para el devenir de la humanidad.

Weber ha sido testigo de la pavorosa indefensión del hombre-mono, ha estado presente cientos de miles de años después en la producción humana del fuego, ha asistido al primer amaestramiento de un perro, ha sido lavandera del profeta Elías, antropófago en Alemania, prostituta en Grecia y uno de los oyentes del Sermón de la Montaña.

Las reencarnaciones se han producido con intervalos de decenas de siglos o millones de años, salvo —es la excepción de la obra— en su última reencarnación que pasa del cuerpo moribundo de George de Perignac al de Hans Weber en el útero materno.

Los Hijos de la lluvia (a.C.) recoge en forma de memorias las encarnaciones previas de Hans Weber. La quinta memoria es diferente al resto. En ella valoriza la ciencia española y a los descubridores españoles. De manera similar a como lo hicieran Gaspar y Mendizábal en *El anacronópete y Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*.

En 1879, Marcelino de Sautuola descubrió las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira, en Santander, y, un año después, presentó su descubrimiento en la Convención de Prehistoriadores de Lisboa. Tanto Breuil³¹⁷ como Obermaier³¹⁸ dictaminaron que las pinturas de la "capilla sixtina del paleolítico" eran falsas. Luca de Tena subraya cómo, una vez ambos investigadores reconocieron su gran error, Breuil pasó a dedicarse al estudio de las cuevas ibéricas

³¹⁷ Henri Breuil (1877-1961), naturalista, arqueólogo, prehistoriador y geólogo francés.

³¹⁸ Hugo Obermaier (1877-1946), paleontólogo alemán.

(...) y Obermaier fue aún más lejos: se nacionalizó español, creó en Madrid una escuela de Paleontología y dedicó por entero su noble y fructífera vida al estudio de la ingente riqueza prehistórica de España (*ibid*:63)

El protagonista de esta quinta memoria es George de Perignac que acompañó a Breuil y Obermaier en sus estudios sobre el terreno de la cueva de La Pileta, en Benaolán, Málaga. Perignac es quien descubre la entrada de la gruta y ofrece tal serie de detalles sobre su interior que los paleontólogos comienzan a sospechar que es una especie de mago. Pero Perignac puede predecir todo ellos porque "recuerda" su experiencia encarnado en Clo, una virgen de la tribu que habitó esas cuevas.

Estaban atontados por mi comportamiento. Pero, más aún, lo estaba yo. No sin gran alarma empezaba a percibir, cada vez con mayor claridad, que mi personalidad se estaba desdoblado. Yo no era uno, sino dos: creencia esta última que, cuando es falsa, es típica de la esquizofrenia. En realidad no era yo, George de Perignac, el joven paleontólogo francés, el más querido de los discípulos de Breuil, quien acertaba en todas y cada una de sus predicciones, sino "un otro yo": un individuo del neolítico, sin duda contemporáneo de los últimos trogloditas (*ibid*: 76)

Finalmente Perignac descubre su propio esqueleto fosilizado; el de una joven virgen, de trece años a la que faltan las falanges de ambas manos y que fue sentenciada a morir hacía 6.000 años. Cuando un médico le pregunta a Perignac cómo es conocedor de toda esta historia, contesta: "Sé todo eso -respondí patéticamente- porque esa niña soy yo" (*ibid*: 82).

A través de su protagonista, Luca de Tena traza su particular calendario de la evolución cultural del hombre primitivo. En el caso de Clo y la quinta memoria, se relata la transición del modo de subsistencia de la cazadora, al pastoreo y a la ganadería; el cambio de la vida nómada a la sedentaria. De este modo, Luca de Tena ofrece una didáctica historia del hombre prehistórico. No obstante, quizá, esa pretensión de instruir al lector resta dinamismo a su novela, cuya estructura se compone de muchas historias independientes dentro de una historia global. Este sistema permite al autor reseñar conclusiones válidas no sólo en el ámbito historicista sino también aplicables al presente

Aún hoy día, conviven en el planeta los que se disponen a dominar el espacio exterior, con los trogloditas filipinos, los antropófagos australianos, las tribus neolíticas del África

central, y los salvajes de las selvas amazónicas que pertenecen a las culturas de los "cazadores-recolectores de alimentos" del cuaternario (*ibid*: 109)

Las conclusiones también son válidas en el ámbito filosófico

Estos desplazamientos por las tres dimensiones del tiempo, que caracterizan al hombre de hoy, eran inconcebibles en las épocas de mis primeras encarnaciones. La urgencia acuciante de buscar alimentos, defenderse de los otros depredadores, atender a las perentorias necesidades del minuto que corre, los obligaba a vivir atentos a su presente sin volver la vista atrás, ni escudriñar el mañana (*ibid*: 107)

Esta cita de *Los hijos de la lluvia (a.C.)* nos parece especialmente interesante porque entronca con lo que consideramos condición indispensable para la producción literaria de *cf.* sólo será posible especular sobre el futuro si se tiene suficiente tiempo y perspectiva para hacerlo. Es decir, solo cuando el hombre consigue cierta estabilidad y calidad de vida puede plantearse la transformación de su entorno por la tecnología, y solo, a partir de ese instante, puede plantearse e imaginar el futuro.

Luca de Tena demuestra su habilidad como escritor para novelar hitos tan dispares como los que escoge para la obra. Como escritor y periodista siempre otorgó gran importancia a la documentación necesaria para plasmar sus historias. Tanto es así, que antes de escribir *Los renglones torcidos de Dios* (1979) convivió con los pacientes de un hospital psiquiátrico, a pesar de todas las dificultades que tuvo que superar para conseguirlo.

En *Los hijos de la lluvia (a.C.)* encontramos varias referencias al viaje en el tiempo.

Así, por ejemplo, en el penúltimo capítulo de la obra, "Introspección", reflexiona:

No es que yo, Hans Weber, haya sido en el pretérito los personajes que he evocado, sino que ellos fueron el futuro, en "su" futuro, lo que yo fui después: y el que ahora soy (...) ¿Cuáles son las leyes -caso de que haya leyes- que rigen el paso del hombre por esta nebulosa que llamamos "Historia"? ¿Quiénes somos? ¿Por qué somos? (*ibid*: 203-204)

En la última memoria, la que se relaciona de manera directa con *Caballo de Troya* (1984), Torcuato Luca de Tena tampoco resiste la tentación de "encontrarse" con Jesús de Nazara.

Un agonizante Hans Weber conserva el ánimo suficiente para proseguir el relato de la que por ahora será su última encarnación. En ella nació ciego. Pasados unos años, y a pesar de que él lo deseaba, su padre no le dejó que lo acompañara a ver a Juan el bautizador (el Bautista). Mientras espera con su madre en un templo de Nazara coincidió con un ebanista que habla de liberar a los esclavos y dar vista a los que no la tenían.

El joven ciego se decide a contratar un lazarillo para que le lleve ante Jesús. Una vez delante de le Mesías escucha de viva voz las bienaventuranzas y explica el efecto que le produce el encuentro:

Cada palabra suya, cada sentencia, cada concepto era nuevo y producía un escalofrío en el cuerpo, y una sacudida en el entendimiento, y un clamor en el espíritu (*ibid*: 215)

El ciego recupera la vista y da testimonio de la crucifixión y de su significado

La crucifixión del Justo entre los justos habría de trazar una raya en la historia del Hombre: antes y después de Él. Ya no hay otra linde en la Historia. Ya no hay otra linde en el Tiempo (...) yo, unido a Pedro, hasta la muerte, fundé con él la Iglesia de Roma, en el corazón del mismo Imperio (...) Ésta es, de entre todas mis memorias, la última que me propongo escribir (*ibid*: 222-223)

En su última encarnación Weber morirá como mártir cristiano en el circo, despedazado por una fiera y muere como en su primera encarnación, la del niño arborícola que es arrojado desde el árbol para salvar con su sacrificio al resto de la familia, la manada, la tribu.

Como en el caso de *Caballo de Troya* que analizamos a continuación, el protagonista de *Los hijos de la lluvia* (a. C.) oculta su identidad real bajo el sobrenombre de Hans Weber, es testigo presencial de acontecimientos históricos o pseudohistóricos y también, en ciertos pasajes de la narración, corrobora o contradice la historia oficial. Por último, Luca de Tena, como Benítez, advierten al lector que lo que tienen en sus manos es un libro testimonio.

No sabemos si Torcuato Luca de Tena leyó *Caballo de Troya*. No sabemos si de alguna manera, como otros, pero con un estilo más erudito y elegante contestó a Juan José Benítez y a su visión de la Iglesia actual. Aunque no fuera así, y ésta es la grandeza

de la literatura, en este caso comprometida, Torcuato Luca de Tena deja muy clara su postura. Y la plasma hasta en el título al consignar el "(a.C)".

5.2. *Caballo de Troya* (1984), el *best seller*

Según el epígrafe que aparece en la cubierta de la novela *Caballo de Troya* el lector va a acceder a: *Un asombroso y desconcertante proyecto norteamericano pone al descubierto nuevos datos sobre la figura de Jesús de Nazaret.*

Caballo de Troya fue publicada en 1984 por la editorial Planeta y desde sus primeras ediciones aparece con el marchamo de *Bestseller Mundial*. Carlos Pujol, editor en su día de Planeta, miembro del consejo de redacción, y desde 1972, miembro del jurado del Premio Planeta nos aclara

Que aparezcan con ese marchamo es una cosa más desiderativa que real, pero viene dado por una serie de factores. Los norteamericanos que son los reyes del *best seller* tienen verdaderas fábricas alrededor de una serie de autores que son hábiles, muy conocidos y que venden mucho. Llegan a un acuerdo en cuestión del asunto que van a tratar, ya sea judicial, romántico, histórico, de terror... lo que sea. Y ponen a disposición del autor durante bastante tiempo unos recursos económicos y unos colaboradores. No se les puede considerar exactamente “negros”, pero sí personal que, por ejemplo, si la novela trata de samuráis o geishas, lo desplazan a Japón para que recoja un montón de materiales. Luego el autor cuece estos materiales dándole su sello personal. Estos libros son caros de hacer, tienen una tirada muy grande y una gran promoción. Luego, en Europa, en la Feria de Frankfurt se venden, a veces a ciegas. Piden x miles de euros sin ni siquiera dar el libro para leer. Te dicen que es un libro que trata de esto, esto y esto y es de fulano que vende muchísimo. Los editores europeos lo compran -ya digo, a ciegas- y tienen que amortizar esa inversión promocionándolo como *best seller*, condicionando de alguna manera al lector. Le vienen a decir si usted no compra este libro o no le gusta es que es tonto, o distinto, o no va con la mayoría. Y no ir con la mayoría no está bien visto. (ECP)

A vuela pluma, lo primero que podríamos decir de la obra de Benítez es que se trata de una novela de *cf*, que parte de una base histórica y cultural, desarrollada en nueve voluminosas entregas entre 1984 y 2012, y se vale de la clásica argucia literaria del manuscrito encontrado. En este caso, un manuscrito escrito en forma de diario y que en puridad no es encontrado sino entregado, y para más señas está mecanografiado. El problema surge cuando se empieza a investigar sobre la concepción de la novela.

Para el autor, *Caballo de Troya* es un libro-testimonio -una obra de investigación— basado en documentos reales y, hasta que llegaron a sus manos, secretos. En la entrevista que incluimos en esta tesis, Benítez expone de una manera intencionalmente ambigua lo que lleva años sosteniendo: *Caballo de Troya* no es una novela.

Antes de repasar la biografía de Juan José Benítez, debemos hacer una última puntualización. En la dedicatoria de su obra³¹⁹ el autor afirma que permaneció durante casi cien días sumergido en la realización de *Caballo de Troya*. No sabemos a ciencia cierta si se refiere a la escritura, a la plasmación definitiva o, también, al proceso de documentación. Cuestión esta última que no concordaría con lo que narra en la propia obra. En cualquier caso, para el autor han sido cien días muy “rentables” y esto ha provocado malestar y envidia en otros autores que, como también podremos ir comprobando en el desarrollo de este capítulo, ha rayado, casi, en lo patológico. No obstante, también sostenemos que el éxito de la novela ha provocado en el escritor la lógica ambición de cuidar, alimentar y salvaguardar, a costa de su credibilidad, una postura que le ha rendido y le sigue rindiendo pingües beneficios económicos.

5.2.1. Semblanza del autor

Juan José Benítez nació en Pamplona el 7 de septiembre de 1946. Con 15 años ganó su primer sueldo trabajando en una fábrica de cerámicas, pintando y decorando jarrones. Se licenció en Ciencias de la Información³²⁰ por la universidad de Navarra en 1965. Comenzó a trabajar para el periódico *La Verdad*, de Murcia en enero de 1966. Después realizó el servicio militar en Zaragoza donde comenzó a trabajar para el periódico *Heraldo de Aragón*. Más tarde, se trasladó a Bilbao donde continuó como periodista para *La Gaceta del Norte*. Fue en ese mismo periódico cuando, en 1972, recibió en redacción un teletipo que hablaba sobre el aterrizaje de un OVNI (objeto volante no identificado) en Burgos. A partir de ese momento, cubrió todas las noticias relacionadas con este tema para su periódico.

En 1974, un teletipo de EFE, relataba cómo un grupo de peruanos, el IPRI (Instituto Peruano de Relaciones Interplanetarias; cuyo presidente y fundador era Carlos

³¹⁹ "A Gabriel del Barrio García, un noble y veterano socialista que me precederá en el Reino de los Cielos"

³²⁰ Imaginamos que se refiere a la Escuela de Periodismo, pues los estudios de periodismo como carrera universitaria no comenzaron hasta el curso 1973-74 (Fuente: Asociación de la Prensa de Madrid)

Paz García), aseguraba estar en contacto con seres extraterrestres. Benítez fue el encargado de atender la noticia y viajó a Perú. Este grupo afirmaba estar en contacto telepático con seres de Ganímedes, el mayor de los satélites de Júpiter. En una de las citas que concertaban, el nombre de J. J. Benítez apareció en la lista de las personas de contacto y así fue como aquel día 7 de septiembre de 1974³²¹, el periodista pudo asistir, en los arenales de Chilca, a un avistamiento programado.

A raíz del envío de sus crónicas al diario, el grupo IPRI y su “Misión RAMA” fueron conocidos en toda España. Posteriormente, esas experiencias serían recogidas en su libro *Ovnis: SOS a la humanidad* (1975), aunque el primer libro que se publicó de él fue el segundo que escribió, titulado *Existió otra humanidad* (1975), y en el que investigaba las Piedras de Ica³²².

Los libros de Benítez fueron sucediéndose hasta que en el año 1977 una información vino a cambiar el curso de su vida. Un equipo de científicos vinculados a la NASA —no católicos— había demostrado, tras tres años de investigación, que el cuerpo que envolvió la Sábana Santa correspondía a Jesús de Nazaret. Hasta ese momento a Benítez, según sus propias manifestaciones, la figura de Jesús de Nazaret le había traído sin cuidado. Pero a partir de ese día, y a raíz de esa investigación, algo nuevo empezó para él. Escribió su libro *El Enviado* (1979) basado en dichas investigaciones, y fue ese libro el que le llevó a entrar en contacto con un militar estadounidense, que le proporcionaría toda la documentación para poder escribir su famosa serie *Caballo de Troya*.

En 1979, dejó el periodismo activo y se dedicó a la investigación por completo. Desde entonces ha ido compaginando su investigación sobre los ovnis y otros “no identificados”, con la de la vida de Jesús de Nazaret.

Juan José Benítez se declara admirador ferviente de Julio Verne, cuyo Mausoleo ha visitado tres veces. En una ocasión —asegura en su web— limpió su tumba y le puso flores blancas. Llegó a pagar unos 1.800 dólares por un libro del autor. En 1988, J.J. Benítez publicó *Yo, Julio Verne*.

³²¹ Como vamos a ir viendo, Benítez suele recibir originales regalos de cumpleaños.

³²² Se trata de unas piedras de gran antigüedad decoradas con seres similares a dinosaurios y otras con dibujos que parecen presentar esquemas de tecnologías muy avanzadas. Al día de la fecha, para la mayoría, son un fraude.

La web de Benítez calcula en más de nueve millones los ejemplares vendidos en todo el mundo, y en más de cinco idiomas³²³, de la serie *Caballo de Troya*. Puestos al habla con la editorial nos ha sido imposible confirmar estas cifras. Carlos Pujol en la entrevista que nos concedió asegura:

Lo de las cifras pertenece al secreto del sumario. Ni dentro de la casa se comentan esas cifras... Y de puertas para fuera yo creo que no lo sabe nadie. ¿Se hinchan las cifras? Puede que sí, yo no lo sé; es un asunto muy vidrioso. Lo de Benítez que fue otra moda que ahora no está en su mejor momento, de extraterrestres y cosas de estas, ha ido a menos. Sigue siendo un autor de Planeta y vende pero no es la locura que era 15 años atrás. Las modas tienen caducidad. (ECP)

Sea como fuere, las ventas de Benítez son millonarias y sobre su fecundidad a la hora de editar obras baste señalar que en la solapa de presentación del autor, tras un somero repaso a lo publicado hasta la fecha de *Caballo de Troya* (1984), la editorial reseñaba que "Benítez prepara en la actualidad cuarenta nuevos libros sobre los más variados y fascinantes temas".

De lo que no hay duda, y es lo que queríamos destacar, es que hay un antes y un después de *Caballo de Troya* para el autor, aunque él lo reconozca un tanto tibiamente

Aparte de la edad, era mucho más incauto. Y las pocas ideas que tenía las tenía muy desordenadas. Ahora no tengo muchas más, pero sí más ordenadas (EJJB)

5.2.2. Antecedentes

Muchas veces se ha oído que la gran novela por excelencia es la Biblia. No es objeto de este trabajo debatir hasta que punto esta afirmación es gratuita, un tópico o encierra una gran verdad. El caso es que pocas historias hay tan completas, complejas, emocionantes y emocionales.

Son muchos los escritores, pintores, escultores, músicos y cineastas que se han servido de este libro revelado para inspirar sus obras, creando nuevas historias y argumentos, actualizando o imaginando a su libre albedrío los contenidos del Antiguo y Nuevo Testamento. Entre los más ilustres ejemplos: Luis Borges (1899-1986) con *Tres versiones de Judas*; Nikos Kazantzakis (1883-1957), *Cristo de nuevo crucificado*; o

³²³ *Caballo de Troya* ha sido traducido al francés (*Cheval de Troie*), al italiano (*Operazione Cavallo di Troia*), y al portugués como (*Operação Cavalo de Tróia*).

José Saramago (1922-2010), Premio Nobel de Literatura, que en 1991 publicó *El evangelio según Jesucristo*. En nuestro país, y también posterior al primer *Caballo de Troya*, Domènec Pastor Petit publicó *Objectiu: Entrevistar Jesus* (Portic, 1986).

Por tanto, no es raro que Juan José Benítez se decidiera, también, como tantos otros, a entresacar de las páginas de la Biblia una novela más. No obstante sí queremos destacar una narración con la que presenta ciertas similitudes.

La obra que ha llamado nuestra atención es de Carlos María de Heredia, escritor jesuita mexicano (1872-1951). Como anécdota, o hasta como paradoja, queremos apuntar que este jesuita además de estudioso de la figura de Jesucristo era un gran aficionado a la magia lo que le sirvió para desenmascarar más de un fraude de los espiritistas de moda por aquellos años.

En 1947, Heredia escribió *Memorias de un reportero de los tiempos de Cristo*³²⁴. En su novela, el religioso mexicano planteaba el afán de Connor, un rico empresario, por publicar un reportaje sobre lo ocurrido en tiempos de Jesucristo, tal como lo haría un periodista del siglo XX. Myles, periodista del *Boston Graphic*, es quien recibe el encargo. Para documentarse viaja a Tierra Santa y, en el camino, se hospeda en el antiguo Monasterio de Santa Catalina, al pie del Sinaí. Allí tiene la suerte de encontrar unos manuscritos olvidados, que no son otra cosa que el diario de Ben Harat (o Ben Hered, dependiendo de las fuentes) un judío que vivió en tiempos de Cristo... No podemos saber si Benítez tenía noticia o no de esta obra, pero el planteamiento inicial de ambas novelas parte de un supuesto muy similar. No sucede así con el resto de la obra. El jesuita no pretende hacerla pasar por real en ningún caso. Su objetivo es ensalzar la figura de Jesucristo, pero sin abandonar, bajo ningún concepto, la órbita de la Iglesia Católica.

En 1988, el también sacerdote Carlos Cervantes Blengio, Profesor de Latín, Teología Moral, Teología Fundamental y Filosofía de la Religión en Universidad Panamericana, en el artículo³²⁵ *¿Reportaje sobre Cristo?* compara la obra de Carlos María de Heredia con *Caballo de Troya* (las tres primeras entregas de la serie) y hace una apreciación importante: en la *Memorias de un reportero de los tiempos de Cristo*

³²⁴ *Memorias de un reportero de los tiempos de Cristo. Vol. 1: el que ha de venir*, Imprenta Teresita, México, 1947.

Memorias de un reporter de los tiempos de Cristo. Editorial Difusión, México, 1948.

The Quest of Ben Hered: memoirs of a reporter in the time of Christ. translators: James T. Weber & Jose M. Alvarez-Tostado, P J Kenedy & Sons, 1952.

Memorias de un reportero de los tiempos de Cristo, 2 tomos, Editorial Difusión, Buenos Aires, 1956.

³²⁵ El reportaje facilitado por el propio autor, Carlos Cervantes Blengio, apareció en el nº 178 de la revista Istmo (178) septiembre-octubre 1988, México.

"aparece con mucha claridad lo que es ficción literaria como tal ficción; mientras que lo que constituye verdad revelada es presentado cuidadosamente como tal". Cosa que no ocurre en *Caballo de Troya*.

Cervantes Blengio en el artículo que nos hizo llegar subraya

Basándose en sus “fuentes” J.J. Benítez busca constituirse en el auténtico cronista de la vida de Jesús. No parece que ninguno de los evangelistas haya pretendido tanto. San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan son testigos de la vida y de la doctrina del Maestro.

Sobre la insistencia de Benítez al destacar que los apóstoles no entendían el sentido de las palabras de Jesús ni comprendían su actitud en muchas ocasiones, Cervantes Blengio recuerda que el verdadero sentido de la vida del Maestro fue profetizado por Él y recogido en los evangelios

“Os he dicho estas cosas mientras permanezco entre vosotros; pero el abogado, el Espíritu Santo que el Padre enviará en mi nombre, ese os lo enseñará todo y os traerá a la memoria todo lo que yo os he dicho” (Jn. 14, 25 y s.). San Lucas relata que Cristo resucitado “ les abrió la inteligencia para que entendiesen las Escrituras”. (sic)

Asimismo, y desde el punto de vista de la Iglesia católica Cervantes Blengio asegura

Ninguno de los evangelistas puede ser considerado sólo un cronista o reportero de la vida de Cristo. Ser apóstol y, además evangelista, es ser testigo excepcional; y esto tiene una connotación muy profunda: no tiene rival en conocimiento de Cristo porque Él mismo los eligió para ser transmisores vivos de la Revelación; es decir, son hombres que no sólo oyeron al Hijo de Dios ni sólo fueron meros espectadores; son mucho más, después de la Virgen son quienes mejor conocieron y pudieron transmitir por escrito y con su vida la figura y doctrina del salvador. No hay que olvidar, además, que los apóstoles que no escribieron evangelios –los diez restantes- también dieron a conocer a Cristo con su abundantísima predicación y sobre todo con sus propias vidas.

En otro artículo³²⁶ fechado en 2006, *¿Quién dice el Código que es el Hijo del Hombre?*, Carlos Cervantes Blengio compara de nuevo *Memorias de un reportero de*

³²⁶ http://www.rup.edu.mx/rup_2005/susife/documento.php?f_doc=1266&f_tipo_doc=5 (9-11-2011)

los tiempos de Cristo con *El Código Da Vinci* (Dan Brown, 2003) del que extrapolamos un par de afirmaciones válidas para la obra de Benítez. El sacerdote asegura que "en un reclamo de credibilidad a sus truculentas narraciones, Brown asegura basarse en una labor de investigación (...) invita al público a "conocer la verdad...". Cosa que Benítez repite hasta la saciedad. Cervantes Blengio concluye que Brown se arroga el papel de "constituirse en decodificador de claves ocultas" como ya antes –apuntamos nosotros— hiciera Benítez en *Caballo de Troya*.

5.2.3. 1984, la primera entrega

Caballo de Troya (1984) presenta una cubierta original en la que aparece un fragmento de un grabado de Durero de carácter religioso y una fotografía de un astronauta. Una cubierta que ya nos está aportando indicios del devenir de la historia y el argumento de la novela.

Benítez abre la obra con una cita bíblica:

*Hay otras muchas cosas que hizo Jesús. Si se escribieran una por una,
creo que el mismo mundo no podría contener los libros escritos*

Evangelios de Juan, 21-25

Tras leerla, surge la pregunta: ¿La cita inspiró a Benítez o más bien fue en una lectura de la Biblia cuando encontró la leyenda perfecta para introducirnos en *Caballo de Troya*? Como plausible respuesta haremos referencia a otro libro de este autor. En *El enviado* (1979) Benítez utiliza los "descubrimientos científicos" sobre la Sábana Santa de Turín para esbozar lo que pudieron ser los últimos días de vida terrenal de Jesús de Nazaret. Lo que a su vez, parece un esbozo de lo que podría ser *Caballo de Troya*. Completando nuestra hipótesis subrayamos que al final de la obra editada en 1979, plantea una supuesta entrevista³²⁷ con el nazareno; ésta es precisamente una de las bases del argumento de *Caballo de Troya* y el detonante que pone a Benítez en contacto con su informante, el militar norteamericano.

Como Benítez reconoce

³²⁷ Desde el escritor español Fernando Sánchez Dragó a la Comunidad de Homosexuales Nicaragüenses, muchas son las entrevistas ficticias realizadas a Jesucristo que ahora mismo se pueden encontrar, sin ir más lejos, en la red. www.scalando.com/entrevista/cristo.htm
www.generacionxxi.com/jesucristo.html
<http://comuhomonicaragua.blogspot.com/2010/11/entrevista-jesucristo-sobre-los.html>

Todo está encadenado en la vida. Yo no creo en la casualidad desde hace muchos años. Desde 1972, y aparentemente por azar me dediqué a la investigación del fenómeno ovni y siguiendo los grandes enigmas del mundo llegué a la Sábana Santa de Turín. En ese momento, es donde apareció la fuente de información capital en la que está basado *Caballo de Troya*. Una fuente capital que no debo revelar (EJJB)

Vamos a demostrar que *Caballo de Troya* es una novela. Para hacerlo, nuestra fuente principal serán las palabras del propio autor y su obra. No se nos ocurren fuentes mejores, en una época donde la investigación periodística suele beber de los charcos que inundan internet³²⁸ en donde flotan miles de “misteriodistas”³²⁹.

a. Estructura de la obra

Caballo de Troya es una extensa novela de más de 500 páginas dividida en dos partes. La primera, de tan sólo 55 páginas, está a su vez dividida en seis capítulos de título geográfico: Washington, México D. F., Tabasco, Yucatán, España y vuelta a Washington. La segunda es un diario (título del primer capítulo) con su característica cronología: 30 de marzo, jueves; 31 de marzo, viernes... Así hasta el 9 de abril, domingo. Esta segunda parte recoge los últimos once días de la vida de Jesús de Nazaret narrados por un testigo presencial.

La relación de la estructura externa e interna es muy clara. En los primeros seis capítulos Benítez informa al lector acerca de cómo llegó hasta sus manos la documentación y cómo consiguió sacarla de Estados Unidos. En la página 55 comienza el diario del Mayor norteamericano, rebautizado como Jasón, o, mejor dicho, comienza la transcripción del texto mecanografiado confiado al periodista español tras pasar ciertas "pruebas" sobre las que haremos especial hincapié.

Dos de los grandes escritores de *cf* tienen su espacio en la obra de Benítez. Wells de manera implícita, cuando el periodista navarro va introduciendo indicios para que el lector sepa lo que va a encontrar en las siguientes páginas e inserta la duda como reafirmación de la realidad

³²⁸ Teorías, comentarios, controversias y foros, sobre *Caballo de Troya*, se cuentan por cientos en la red.

³²⁹ Expresión extraída de la propia red donde periodistas, aspirantes a o supuestos periodistas lanzan a través de miles de páginas y blogs toda una suerte de misterios sin resolver, conspiraciones mundiales, y verdades universales avaladas por información “oficial” escaneada y colgada para los que ansían saber más.

En todo caso -y con esto concluyo- si el "gran viaje" del mayor fue sólo un sueño de aquel hombre extraño y atormentado, que Dios bendiga a los soñadores. (Benítez, 1984: 53)

De manera similar se expresaba Wells en *The time machine*, casi un centenar de años antes, cuando en las páginas finales de la obra el viajero duda de si el viaje se ha producido

¿He construido yo alguna vez una máquina del tiempo, un modelo de ella? ¿O esto es solamente un sueño? Dicen que la vida es un sueño, un pobre sueño a veces precioso... (Wells, 2005: 127)

Pero Benítez también se refiere a su admirado Julio Verne, en este caso explícitamente, al afirmar que el presente trabajo es la transcripción lo más fiel posible de 350 folios de un total de 500³³⁰, en los que se relata “Un viaje que haría palidecer a Julio Verne...” (Benítez, 1984: 52)

Los aires más contemporáneos llegan a la obra con las teorías conspirativas que han marcado gran parte de la bibliografía de Benítez, tanto en su papel de investigador como de novelista. El escritor asegura en la narración ser consciente del peligro que correrá cuando la obra sea publicada y por eso ha depositado los originales del mencionado proyecto en una caja de seguridad de un banco, a nombre de su editor, José Manuel Lara³³¹. En el supuesto de que fuera "eliminado", la citada documentación sería publicada *ipso facto*. Se trata de una buena estrategia para buscar la complicidad del lector y rubricar un pacto de ficción con un receptor con el que va a compartir un alto secreto. Esto que, a simple vista, no es más que metaficción, una parte del juego narrativo de una novela, se convierte en llamativo cuando leemos en una entrevista publicada en *El semanal* (14-12-2003) lo siguiente: “Mis detractores suelen hacer más ruido que mis lectores, porque son fanáticos. No están bien informados. Se trata de intoxicadores profesionales, gente pagada por los servicios de inteligencia o tontos útiles. Lo puedo demostrar”.

El filósofo Antonio Gómez Ramos es doctor en Filosofía por la UAM, profesor de la Universidad Carlos III, experto en Filosofía de la Historia y ha impartido el curso "Concepciones históricas del tiempo" y en la actualidad investiga sobre la “Elaboración

³³⁰ Primer indicio de que el libro tendrá continuación.

³³¹ José Manuel Lara (1914 – 2003) creador del imperio Planeta y editor.

de la experiencia histórica. Conciencia del tiempo histórico”, nos da su opinión sobre el éxito de las supuestas teorías conspirativas y las mentiras históricas que subyacen

Las teorías conspirativas son producto del infantilismo. No asumir la complejidad de las cosas y pensar que dos o tres han armado todo esto... Las cosas son mucho más complejas. Y no es fácil distinguir el infantilismo de otras cosas. (EAG)

En esta primera parte de la obra, Benítez va estrechando el círculo y sigue aportando sus argumentos para cerrar el pacto de ficción con el lector

A lo largo de estos dos años (...) tras conocer el "testamento" del mayor he llevado a cabo numerosas consultas -especialmente con científicos y médicos- (...) los primeros se han mostrado escépticos en cuanto a la materialización de semejante proyecto (...) mi obligación como periodista empieza y concluye con la obtención y difusión de la noticia. Será el lector (...) quién deberá sacar sus propias conclusiones. (Benítez, 1984: 53)

Aunque literariamente no podemos esgrimir ninguna objeción, pues el autor puede hacer y deshacer a su antojo, sí lo hacemos como periodistas. El autor no se considera escritor sino periodista (EJJB) y si esta es su premisa, como periodista tiene la obligación de verificar y contrastar la información para que ese material se pueda considerar veraz y por tanto noticioso. Benítez, como le sucederá más de una vez en *Caballo de Troya* y en sus declaraciones públicas, se enreda en su propia madeja.

Caballo de Troya comienza *in medias res*, en Washington, con el autor como protagonista, narrando en primera persona e intentando desentrañar un criptograma.

Como él mismo nos deja bien claro en muchas ocasiones "como contaré más adelante", "no profundizo en el asunto porque ya tendremos oportunidad de hacerlo", etcétera, este narrador omnisciente relata la crónica del descubrimiento de un diario legado como última voluntad de un militar, un Mayor del ejército estadounidense, cuya identidad no revela en ningún momento. El Mayor elige a Juan José Benítez porque reúne ciertas cualidades, aunque no se dan a conocer cuáles son.

Una página después, el autor nos retrotrae a abril de 1980, a México D. F., donde el escritor participa en el programa de la cadena mexicana Televisa presentado por Jacobo Zabludowsky³³² con motivo de la publicación de su libro *El enviado* (1979) sobre los misterios y estudios científicos que rodean a Sábana Santa de Turín. Hasta

³³² Entrevista y presentador sí son reales.

aquí todo es cierto. Cadena de televisión, presentador, libro y entrevista son reales. El cóctel de realidad y ficción empieza a agitarse cuando el escritor recibe una llamada anónima a su hotel.

Benítez se deja llevar por su intuición y fija una cita con el desconocido del que sólo sabe que fue piloto de la USAF (*United States Air Force*). Benítez continúa su relato en primera persona. Viaja a Tabasco con un ejemplar de *El enviado* en las manos, pues "Mi supuesta entrevista con Jesús de Nazaret, que cierra dicha obra, le causó especial impacto..." (*ibid*: 17). Como ya hemos apuntado, tal vez, Benítez comenzó a fraguar los cimientos de *Caballo de Troya* tras la entrevista ficticia con Jesucristo en *El enviado*. El siguiente paso será la entrevista real gracias a su alter ego, el Mayor norteamericano. Lo que no sirve como coartada argumental es que Benítez deba portar la novela como elemento identificativo pues el comunicante anónimo ya conoce a Benítez por el programa de televisión.

El investigador deberá superar una prueba ya que la persona con la que se ha citado tiene que asegurarse de que su elección ha sido la correcta. Al ser preguntado, el periodista le deja clara su postura respecto a la figura de Jesús de Nazaret: "creo en Él (...) sin embargo he huido de cualquier tipo de iglesia o grupo religioso" (*ibid*: 15).

Lo que vamos a encontrar en la obra va intuyéndose. El argumento empieza a cobrar forma. No sólo el por ahora protagonista se está entrevistando con un personaje del que no sabe absolutamente nada sino que, además, éste le advierte "mis días están contados. Y tengo prisa por encontrar a la persona que deberá difundir esa información" (*ibid*: 15). Es decir, nos anuncia que casi inmediatamente se quedará sin el principal testigo de lo que nos va a contar. Para que no quede duda el Mayor le vuelve a reiterar que "su fin está próximo y que, en contra de lo que pudiera imaginar, su muerte fijaría precisamente el comienzo de mi labor" (*ibid*: 19).

El Mayor, descrito como un anciano prematuro —otro indicio más—, le conmina a que empeñe todo su esfuerzo en descifrar la clave que le conducirá a su legado y le hace prometer que ocurra lo que ocurra, jamás revelará su identidad. Ya camino de España, Benítez abre un sobre en el que sólo encuentra una llave.

El 7 de septiembre de 1981 —fecha del cumpleaños de Benítez³³³— llega al autor una carta que anuncia la muerte del mayor y otro sobre con cinco frases que a primera vista resultan absurdas e incoherentes. Es el criptograma que debe resolver.

³³³ En un cumpleaños anterior y como hemos visto, su regalo fue un avistamiento programado de un ovni.

En el capítulo sexto, el periodista vuelve a Washington por motivos profesionales y, poco a poco, va desentrañando el criptograma que le llevará hasta los 250 folios en papel biblia, de 20 x 31 centímetros, mecanografiados a un solo espacio...

El FBI ya está sobre la pista de Benítez tras averiguar el interés de éste por los posibles familiares del anónimo Mayor. Tras unas cuantas tribulaciones más dignas de un espía y no de un periodista, Benítez consigue burlar al FBI y regresar a España.

b. Cronotopos, paratextos y una incógnita

El autor se sirve de una serie de herramientas literarias, algunas características del fantástico y de la *cf.* Como en *Frankenstein* (1818), *La máquina del tiempo* (1895) o *Elois y Morlocks* (1909) el narrador sigue un diario o información que nadie puede asegurar que sea veraz y que se brinda al lector para que decida por sí mismo la credibilidad del documento.

Benítez también utiliza elementos paratextuales como los dos mapas que aparecen al final de la obra. Uno es de Israel en el año 30 de nuestra Era y otro de la ciudad de Jerusalén en tiempos de Jesucristo en el que, además, una estrella señala el punto en la cumbre del monte de los Olivos donde se posó el módulo con el que el Mayor y un compañero de armas viajaron en el tiempo.

En las siguientes entregas de *Caballo de Troya* se repetirán y ampliarán estos elementos paratextuales con planos, mapas, fotografías y hasta reproducciones de recortes de periódicos y de supuesta documentación oficial.

Cuatro son los cronotopos de la novela: el del encuentro del Mayor con Benítez, en 1981 en México; el de la Operación Caballo de Troya, en 1973 entre Israel y Palestina; el del seguimiento de los últimos días de vida terrenal de Jesucristo, también entre Israel y Palestina; y el de la escritura del citado diario, en 1977 en México. El Mayor es concreto y conciso en los primeros párrafos de su diario:

Hoy, 7 de abril de 1977, el año de mi retiro voluntario a la selva del Yucatán, una vez conocida la muerte de mi hermano... y al cuarto año de nuestro regreso del "gran viaje", pido humildemente al Todopoderoso que me conceda las fuerzas y vida necesarias para dejar por escrito cuanto sé y contemplé -por la infinita misericordia de Dios- en Palestina. Es mi deseo que este testimonio sea conocido entre los hombres de buena voluntad -creyentes o no- que, como nosotros, caminan a la búsqueda de la Verdad. (Benítez, 1984: 55)

Y, por si hay alguna duda, sigue reiterando la inminencia de su muerte:

Sé desde hace más de un año -como también lo supo mi hermano en el "gran viaje"- que mi muerte está cercana. Por ello, siguiendo sus reiteradas peticiones y los cada vez más firmes impulsos de mi conciencia, he procedido a ordenar mis notas, recuerdos y sensaciones. Espero que la persona o personas que algún día puedan tener acceso a este humilde y sincero diario hagan suya mi voluntad de permanecer, como mi hermano, en el más riguroso anonimato. No somos nosotros los protagonistas, sino "ÉL". (*ibid*)

El autor ubica temporalmente a los lectores y les advierte que está ante la última voluntad no de una persona, sino de dos: de Jasón (sobrenombre del Mayor) y su "hermano", el otro militar que le acompañó en el "gran viaje" y que más tarde será presentado como Eliseo. Se trata, además, de una última voluntad agónica pues pide ayuda al Todopoderoso para que su testimonio llegue a los que buscan la VERDAD (con mayúsculas en el original).

Benítez va anudando cabos y anulando a los protagonistas de la historia y solo nos descubre los sobrenombres que adoptaron para la operación, causa por la que continúa siendo imposible indagar sobre la existencia real de ambos militares. Pero queda sin resolver el sentido que puede tener que el Mayor obligue a Benítez a desentrañar un criptograma para llegar hasta la información. Se trata de una prueba de inteligencia y, si acaso, perseverancia, pero ¿con qué fin? Si no la hubiera resuelto ¿la información del Mayor, su esfuerzo, su sacrificio y última voluntad, se habrían perdido? La única respuesta plausible, si el lector indaga en el texto, es que sí.

El autor parece tomarle el gusto a los criptogramas pues en posteriores "caballos" vuelve a servirse de ellos para obtener más información, implicar al lector y, dicho sea de paso, emplear más de cien páginas en su resolución. Recurso derivado de la novela de aventuras y policiaca que sostiene el interés de los lectores antes de retomar la narración principal: lo supuestamente acontecido en el siglo I.

c. *Cf soft*

Las primeras páginas del diario del Mayor nos permiten circunscribir la novela al género de *cf* y al subgénero del viaje en el tiempo en su vertiente *soft*. El viaje no es el *novum* aunque veremos que Benítez sí trata de aportar algún elemento original. El viaje es el medio de cimentar el argumento de la obra: una visión diferente de los últimos días de la vida de Jesucristo.

Benítez no ahonda en el descubrimiento científico que permite viajar en el tiempo “(...) mis aclaraciones previas sólo tendrán un carácter puramente descriptivo (...) no es el medio lo que importa en este caso. (*ibid*: 55)

Para dotar al texto de mayor verosimilitud menciona el proyecto *Manhattan*³³⁴, entremezclándolo con la ficción que él plantea y el descubrimiento de una entidad que provocó un "brusco cambio de 180 grados en la interpretación de la física cuántica"³³⁵. La entidad³³⁶ responde al nombre *swivel* y echa por tierra las tradicionales abstracciones de *punto*, *plano* y *recta*. Desconocemos que acepción le otorga el autor al término entidad, pero la explicación pseudocientífica científica que aporta dice:

(...) el Espacio no es otra cosa que un conjunto asociado de factores angulares, integrados por cadenas y además de *swivels* (...) en nuestro universo conocido se registran periódicamente una serie de curvaturas u ondulaciones, que ofrecen una imagen general muy distinta de la que siempre habíamos tenido. (*ibid*: 58)

En una nota al pie, el mayor aclara que este hallazgo aún no se ha dado a conocer, razón por la que los investigadores siguen aplicándose a descubrir subpartículas lo que sólo contribuye a oscurecer el intrincado mundo de la Física.

³³⁴ Nombre en clave del proyecto científico que llevó al desarrollo en la Segunda Guerra Mundial de la primera bomba atómica. Asimismo, en el imaginario popular quedan otros nombres de otras supuestas operaciones secretas como el Proyecto Arco Iris o Proyecto Filadelfia con el que se pretendía lograr la invisibilidad de los objetos. En 1979, Charles Berlitz escribió un libro sobre el tema *The Philadelphia Experiment-A project of invisibility* y, en 1984, Stewart Raffill estrenó la película *El experimento Filadelfia*. En ésta última, en plena prueba de invisibilidad hubo un fallo y lo que realmente se produjo fue un viaje al futuro de dos marineros. También, y siguiendo con los supuestos proyectos secretos y tan atractivos para el gran público, recordamos *El proyecto Libro Azul* nombre de una serie de estudios sobre ovnis realizado por el Gobierno norteamericano. Se publicó un libro (Brad Steiger, 1977, EDAF) y hasta se llevó a la pequeña pantalla una serie de la NBC con el mismo nombre que duró dos temporadas, 1978 y 1979.

³³⁵ De alguna manera, Benítez apunta a los grandes cambios que se producen cada cierto periodo de tiempo y que suponen auténticas revoluciones. Así pasó entre Newton e Einstein y así lo apunta la noción del Paradigma de Kuhn: un cambio dramático en el modo de comprender la realidad en un área de estudio como la física donde todo está tan bien asentado es todavía más dramático. Carlos Barceló, en la entrevista que nos concedió (ECB) nos lo explica de una manera más sencilla. “Si coges a un Einstein y te hace todo lo que te hace es muy difícil hacer una revolución sobre lo que él ha hecho. Abrió un campo enorme, se generó una gran desarrollo de esas ideas, ajustes, aplicaciones. En las zonas donde empieza a fallar un poco se sigue investigando. Creo que estamos en la cola de esa revolución. Pequeñas revoluciones las hay relativamente cada poco tiempo, pero revoluciones de remover fundamentos, pilares tan básicos, es muy difícil que se produzcan. En la relatividad general todavía no se ha testado la mitad de la teoría. Todavía no tenemos explorado observacionalmente todo un desarrollo teórico. Es tan perfecta en su formulación que en su inicio fue un poco estéril”. Benítez, con los *swivels*, destaca ese cambio de paradigma, esa gran revolución de la física.

³³⁶ Según el DRAE, entidad (Del lat. mediev. *entītas*, -*tātis*) puede ser: **1.** f. Colectividad considerada como unidad. Especialmente, cualquier corporación, compañía, institución, etc., tomada como persona jurídica. **2.** f. Valor o importancia de algo. **3.** f. *Fil.* Lo que constituye la esencia o la forma de una cosa. **4.** f. *Fil.* Ente o ser.

El Mayor, como sucede tantas veces en la literatura fantástica, maravillosa y de *cf*, no tiene palabras para explicar una tecnología que no puede “siquiera insinuar”. David Roas refiriéndose a lo fantástico asegura:

Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia (...) el narrador se ve obligado a combinar de forma insólita nombres y adjetivos para intensificar su capacidad de sugerencia. (Roas, 2001:29)

Y continúa:

La literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que trata de representar lo imposible, es decir, de ir más allá del lenguaje para transcender la realidad admitida. (*ibid*: 30)

Como en *The time machine* de H. G. Wells el primer prototipo de la Operación Caballo de Troya desaparece a la vista de todos

(...) el minúsculo prototipo sobre el que se había experimentado desapareció de la vista de los investigadores. Sin embargo el instrumental seguía detectando su presencia (Benítez, 1984: 59)

La similitud con la peripecia de la desaparición de la máquina del tiempo a escala de Wells es patente

(...) la maquina giró en redondo de pronto, se hizo indistinta, la vimos como un fantasma durante un segundo quizá, como un remolino de cobre y marfil brillando débilmente; y partió..., ¡se desvaneció! (Wells, 2002: 18)

El autor roza la teoría de los multiversos³³⁷, de un sinfín de dimensiones, de un cosmos gemelo, pero no idéntico para, también a pie de página, asegurar que no hay otro planeta Tierra como el nuestro.

³³⁷ Por su parte, Luis Garay (ELG) nos aclara en el terreno en el que se mueve la física actual respecto a estas teorías. “La mecánica cuántica asigna amplitudes de probabilidades y si la aplicas al universo, de alguna manera, asigna amplitudes de probabilidades a distintos universos. Hay una cosa que se llama *Teoría de los Muchos Mundos* del físico norteamericano Hugh Everett que puede llevar a pensar que hay un montón de posibles universos con distintas probabilidades asignadas y a medida que vas avanzando vas eligiendo cada vez un universo. La otra posibilidad de comprender los universos paralelos se puede explicar con un ejemplo. Cuando pones a hervir agua se empiezan a formar burbujas. Eso surge por un

Resumiendo. Benítez recoge unas pocas "teorías" ya explotadas en la *cf* y que gozan de cierta urdimbre científica años ha y hace un batiburrillo del que emergen los *swivels*; esas entidades elementales que no sufren el paso del tiempo porque "¡Ellas eran el tiempo!". Cita a Lorentz³³⁸ y a alguno más y continúa mezclando realidad y ficción.

El mayor, en su diario, asegura que en 1966³³⁹, se abrieron tres líneas de investigación, tres programas en tres direcciones distintas:

- 1/ Viajar a otro marco dimensional dentro de nuestra propia galaxia.
- 2/ Viajar al futuro inmediato.
- 3/ Viajar al pasado, proyecto Caballo de Troya, consumado en 1973.

Las primeras pruebas fueron realizadas en 1969 y en 1971, en el desierto de Mojave, y la Operación Caballo de Troya se plantea tres posibles destinos a los que viajar:

1º Marzo-abril del año 30 de nuestra era. Justamente los últimos días de la pasión y muerte de Jesús de Nazaret.

2º El año 1478. Lugar: Isla de Madera. Objetivo: tratar de averiguar si Cristóbal Colón pudo recibir alguna información confidencial, por parte de los predescubridores de América³⁴⁰, sobre la existencia de nuevas tierras, así como la ruta a seguir para llegar hasta allí.

calentamiento del agua. En el origen del universo hubo un inflación muy grande y un recalentamiento. Pudieron empezar a surgir burbujas en esa expansión y esas burbujas podrían ser universos diferentes. En ese sentido puede haber muchos universos paralelos, pero son solo una de las teorías que se utilizan. No digo que sea la teoría"".

³³⁸ Hendrik Antoon Lorentz (1853-1928) físico y matemático nacido en los Países Bajos, Nobel de Física en 1902 y uno de los que sentaron las bases de la Teoría de la Relatividad que luego desarrollaría Albert Einstein.

³³⁹ Señalamos ésta fecha porque es tan sólo tres años anterior a la llegada del hombre a la Luna; el viaje más fantástico realizado por la humanidad hasta la fecha, pero que, lógicamente, no tendría parangón con un viaje a través del tiempo. Además, consideramos que muchos de los elementos introducidos por Benítez en *Caballo de Troya* están indudablemente inspirados en la Operación Apolo que hizo posible que el hombre pusiera por primera vez el pie en nuestro satélite.

³⁴⁰ La mistificación de la información que poseía Cristóbal Colón antes de partir hacia las Indias ha dado casi tanto de sí como el mito de la Atlántida sobre el que se han escrito miles de páginas. Destacamos solo algunas de las novelas y un poema en las que se ha tocado el tema: *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869) de Julio Verne, *La Atlántida* (1877) de Jacinto Verdaguer, *La Atlántida* (1919) de Pierre Benoît, *La Rebelión de Atlas* (1957) de Ayn Rand, *Corazones en la Atlántida* (1999) de Stephen King, *El resurgir de la Atlántida* (2005) de Thomas Greanias, *Ladrones de Atlántida* (2005) de José Ángel Muriel, *Atlantis* (2006) de David Gibbins, *El librero de la Atlántida* (2006) de Manuel Pimentel, *El código de la Atlántida* (2007) Stel Pavlou, *Acheron* (2008) de Sherrilyn Kenyon, *El enigma de la Atlántida* (2009) de Charles Brokaw, *Atlántida* (2010) de Javier Negrete.

3º Marzo de 1861. Lugar: los propios Estados Unidos de América del Norte. Objetivo: conocer con exactitud los antecedentes de la guerra de Secesión y el pensamiento del recién elegido presidente Abraham Lincoln. (Benítez, 1984: 65)

Al final, como es lógico, por los intereses del autor y las posibilidades literarias, se elige el primer objetivo.

Eso sí, tendrían que observar en todo momento una regla de oro

(...) los exploradores no podían alterar (...) cambiar o influir en los hombres, grupos sociales o circunstancias que fueran el objetivo de nuestras observaciones o que, sencillamente, pudieran surgir en el transcurso de las mismas (*ibid*: 66)

Esta regla no es más que otra de las características del subgénero del viaje en el tiempo. Se trata del ya popularmente conocido como *efecto mariposa* que definió Ray Bradbury en *A sound of thunder*, 1953. Cualquier modificación en el pasado, como bien pudiera ser la muerte accidental de una mariposa, podría acarrear una serie de consecuencias insospechadas en el presente.

Por otra parte, el Mayor no quiere profundizar en los textos bíblicos para enfrentarse al viaje sin ideas preconcebidas que pudieran influir en su observación y transmisión de la realidad. Esto supone una contradicción pues la Biblia es una de las fuentes más importantes de información para conocer las costumbres y tradiciones de la época. Esa contradicción se plasma en el texto en varios pasajes de la narración pues el Mayor sí recurre a lo aprendido y hasta “memorizado” de la Biblia. Es más, la gran carga de intertextualidad es la que da sentido a *Caballo de Troya*. Benítez desbarata, desmonta y niega muchos de los dogmas, preceptos o simples acontecimientos relatados en la Biblia para atraer a los lectores. Paradójicamente, no sucede lo mismo con La Misná y otros textos rabínicos que utiliza como simple documentación³⁴¹.

Benítez cuaja páginas y páginas de datos supuestamente reales para dar oportunas explicaciones sobre las negociaciones que permitirán poner en marcha el proyecto secreto sobre el suelo de Israel. Por eso hace desfilar por sus páginas a Nixon, Kissinger, Golda Meir y Moshe Dayan, personajes reales y de gran relevancia histórica, de cara a favorecer la verosimilitud de lo narrado. No lo consigue. Benítez imagina todo

³⁴¹ En nota al pie el autor y entre otras fuentes que sí las considera fiables aparece La Misná, Sheqalim V, Middot, Ketubot, el manuscrito de Erfurt, y un largo etcétera.

tipo de conspiraciones internacionales del agitado momento histórico del que habla para para envolver su historia, pero lo único que consigue es que la narración pierda fluidez.

En *Caballo de Troya* encontramos notas al pie del Mayor, del autor, de Benítez y hasta de un traductor. Tal vez sea una estrategia para otorgar más verosimilitud al relato. Esto es lógico para el Mayor y Benítez. Lo que no entendemos es de dónde provienen o a quiénes corresponden los subtextos del autor y del traductor, pues la novela está construida en torno a la supuesta experiencia personal del autor, que firma las notas como J. J. Benítez y del diario del Mayor. ¿Debemos pensar que Benítez no traduce el diario? Pudiera ser. Para lo que no hay justificación posible, salvo errata tipográfica o despiste de Benítez, es para las notas del autor.

d. Jerusalén

La misión ya tiene fecha: el 30 de enero de 1973, coincidiendo, además, porque el equipo así lo quiere, con el 25 aniversario de la muerte de Mahatma Gandhi.

Benítez va hilando la historia, entremezclando elementos reales, históricos, y puramente ficcionales. Entra de nuevo en juego la CIA y las teorías conspirativas, tan comunes en la obra de Benítez. Y es que el viaje en el tiempo que van a emprender no sólo requiere de una revolucionaria tecnología, ya explicada. Asimismo, hay que hacer invisible la "cuna", sobrenombre del módulo que viajará al monte Olivete y poner barreras biológicas a ésta para no exportar ni importar nada que no corresponda a cada tiempo y pueda dar lugar al tan temido *efecto mariposa*. Así se diseña una sobre piel para el viajero a base de aerosoles (denominada como "piel de serpiente") que puede soportar el impacto de una bala de del calibre 22, lentes de gas, cápsulas acústicas, automatismos imperceptibles para cubrir las necesidades alimenticias de los exploradores y la "vara de Moisés", un *gadget* en forma de cayado. Todos estos adelantos tecnológicos colaterales lejos de apuntalar el pacto ficcional lo debilitan, diluyendo la necesaria suspensión de la credibilidad necesaria para sacar adelante una novela.

El Mayor utilizará una multitud de novedades pseudocientíficas para conseguir un único objetivo: aproximarse al Maestro de Galilea, a quien deberá seguir y observar durante todo el tiempo que sea posible; hasta la hora y fecha de retorno que es inamovible y automática³⁴² y está fijada para las 7 horas del 12 de febrero de 1973.

³⁴² En la segunda entrega de *Caballo de Troya* y, por necesidades argumentales, esta regla se suprime.

Benítez vuelve a mezclar realidad y ficción y para desviar la atención del acontecimiento tan importante que van a protagonizar sus personajes, unas horas antes, el 28 de enero de 1973, remite al lector a la firma en París del final de la guerra de Vietnam. Nada es lo que parece. Según Benítez todo el planeta se mueve tirado por los hilos invisibles de los que manejan el poder los cuales, por otra parte, tampoco deja entrever quiénes son.

La coartada política es perfecta. Todo el mundo tiene fija su vista a miles de kilómetros de distancia en un acontecimiento que pasará a la historia. Los últimos ajustes han sido un éxito.

A las 23 horas y 3 minutos, el campamento central accionaba electrónicamente el sistema de inversión axial de las partículas subatómicas de la totalidad de la "cuna", así como de la capa límite de la membrana exterior, empujando los ejes del tiempo de los *swivels* a unos ángulos equivalentes al retroceso deseado: 709.137 días. En otras palabras, al 30 de marzo del año 30 (*ibid*: 81)

A su llegada al siglo I Benítez realiza todo un alarde documental por parte del Mayor, que hace una descripción milimétrica, y aburrida, del palacio de Herodes el Grande, que poco aporta a la historia y cuya fuente se aporta en nota al historiador Flavio Josefo³⁴³.

El autor sigue revistiendo de un aura de cientifismo su "testimonio". Recurre al análisis sistemático de las condiciones climatológicas puntuales que se ha utilizado en libros de *cf*y aventuras escritos en forma de diario o libro de bitácora.

Temperatura en superficie (11,6 grados centígrados), la humedad relativa (57 por ciento), la dirección e intensidad del viento (ligera brisa del noroeste) y otros valores más complejos - de carácter biológico-, inicié los últimos preparativos para mi definitiva salida al exterior (*ibid*: 85)

El mayor, a su salida del módulo en el que ha viajado por el tiempo, se convierte en Jasón, nombre que adopta

(...) tomado del héroe de los tesalios y beocios, jefe de la famosa expedición de los Argonautas, contada por el poeta griego Apolonio de Rodas y por el vate épico latino

³⁴³ Flavio Josefo (37/38 - Roma, 101), historiador judío fariseo. En Roma escribió, en griego, sus obras más conocidas: *La guerra de los judíos*, *Antigüedades judías* y *Contra Apión*.

Valerio Flaco³⁴⁴ (...) mi misión en Caballo de Troya no era la búsqueda del vellocino de oro, en el que tanto esfuerzo había puesto el bueno de Jasón (*ibid*: 88)

El ordenador de la "cuna", que responde al sobrenombre de Santa Claus se encarga de transmitir información de utilidad a Jasón a través de su compañero en el módulo extraída de lo que ha llegado hasta nuestros días como escritos rabínicos, evangelios, etcétera. Eliseo es el nombre que toma en la misión el compañero de expedición, al que el Mayor llama su hermano, y que nos recuerda, ineludiblemente, a Michael Collins, el piloto del módulo lunar que se quedó orbitando la Luna el día que sus compañeros, Armstrong y Aldrin, pusieron por primera vez el pie en nuestro satélite.

Jasón tiene que cumplir el programa de viaje y contactar con la familia de Lázaró. Jasón, además, es médico por lo que está preparado para ponderar y analizar los milagros a los que pueda asistir o de los que puede tener noticia así como otros hechos que se supone que va a presenciar: la pasión de Jesucristo, su agonía, muerte y, supuesta, resurrección.

Jasón manifiesta el impacto y nerviosismo, pese a su condición de escéptico, cuando está a punto de ver por primera vez a Jesús que resulta ser un gigante para la época, de más de 1,80 metros de estatura. Viste manto color burdeos, una larga túnica blanca en la que se envuelve un hombre blanco, caucásico, con cabello lacio de tonalidad ligeramente acaramelada, raya en medio, bigote y barba, partida en dos, color oro viejo, la nariz larga y ligeramente prominente, los ojos ligeramente rasgados de color miel. O dicho de otra manera, en la construcción del personaje Benítez basa su retrato físico en la imagen más extendida y beatífica que todos podemos tener *in mente* tras esta descripción: la del Sagrado Corazón de Jesús.

Respecto a la posible imagen de Jesús, Francisco Varo, profesor de Sagrada Escritura en la Universidad de Navarra y doctor en Filología Bíblica Trilingüe por la Universidad Pontificia de Salamanca y autor, entre otras obras, de *Rabí Jesús de Nazaret* (2006), apunta

³⁴⁴ El autor ahorra al lector algunas notas al pie de página al ofrecer ciertas informaciones en el mismo texto de la novela. Y es que el libro recoge bibliografía tanto en el texto como en las notas al pie, dónde sí son profusamente expuestas muchas (no todas, no la más importante por "inspiradora") de las obras utilizadas por el periodista navarro.

La única imagen, más o menos fiable (aunque no afecta para nada a cuestiones de fe) es la que se pueda sacar de la Sábana Santa de Turín, tanto para las medidas del cuerpo como para sus rasgos físicos. La verosimilitud que se le conceda a esa reconstrucción depende de la que cada uno conceda a la autenticidad de esa reliquia. Los evangelios no dicen nada de sus rasgos físicos. En la primitiva cristiandad hubo algunas disputas sobre si era “deforme o feo” o no; la razón es que algunos lo decían para aplicarle un texto de Isaías que describe los dolores de un siervo del Señor, otros mantenían que era todo hermosura, aunque el dolor deformara su rostro en la Pasión. Pero son puras discusiones sin fundamento real en tradiciones ni datos históricos. (EFV)

Sea como fuere, Jesús se dirige directamente a Jasón, con una mirada que

(...) más que observar traspasaba (...) Levantó los brazos y depositando unas manos largas y velludas sobre mis hombros, sonrió al tiempo que me guiñaba un ojo.

Un inesperado calor me inundó de pies cabeza. Traté de responder a su gesto, pero no pude. Estaba confuso y aturdido, emocionado...

- Sé bien venido

(...) Sólo un ser con un poder especial podría haber actuado así. (Benítez, 1985: 119)

Jasón describe a Jesús contradiciendo el perfil del hombre de imagen grave y atormentada. Él descubre una mezcla de niño y general, feliz, alegre y despreocupado. Es otro intento de descripción de Jesús como hombre que estuvo de moda en el siglo XX cuando psiconalistas, psicólogos y demás especialistas trataron de ahondar en la psique de Jesús como hombre.

Francisco Varo, por su parte, asegura

La cuestión del alma humana de Jesús ha tenido un amplio tratamiento desde la antigüedad, especialmente en el diálogo con los que negaban su divinidad o su humanidad, que de todo hubo. Las definiciones de los primeros concilios, Nicea, Constantinopla, Éfeso, Calcedonia, etc. tienen que ver con algunos de esos temas. Esta cuestión puede verse en cualquier manual serio de Cristología. En realidad se trata más de cuestiones que tengan que ver con la configuración de su persona, por decirlo así, que con los rasgos psicológicos de su carácter. Describir su “perfil psicológico” es un ejercicio literario que puede estar de moda en algún momento, pero con pocas posibilidades reales de llegar a la realidad, ya que los datos históricos no dan para mucho en este tema: casi todo lo ha de suplir la imaginación. (EFV)

Jasón también descubre a los apóstoles y describe a Judas Iscariote sobre el que también se ha especulado en la segunda mitad del siglo XX, buscando una explicación psicológica, hasta una excusa, en ocasiones, a su traición

(...) flaco y larguirucho, de cabeza pequeña. Su nariz aguileña destacaba sobre una piel pálida, casi macilenta, donde el clásico "perfil de pájaro" que yo había estudiado en la clasificación tipológica de Ernest Kretschmer (el gran psiquiatra se habría sentido muy satisfecho al saber que su definición del tipo "leptosomático" coincidía de lleno, en este caso, con el temperamento "esquizotímico" de Judas: serio, introvertido, reservado, poco sociable, y hasta esquinado (...) un gran tímido que no había tenido oportunidad de desarrollar su inmenso caudal afectivo)³⁴⁵ (Benítez, 1985: 120-121)

De nuevo, Varo aporta lo que en realidad se sabe del discípulo que vendió a Jesús de Nazaret

Desde el punto de vista histórico poco se puede decir de Judas Iscariote, y desde luego nada serio respecto a su clasificación psicológica, me parece. Hace no muchos años hubo un cierto debate acerca del perfil de Judas dibujado en un apócrifo del que hasta entonces se desconocía su texto, el "Evangelio de Judas". (EFV)

La complicidad entre Jasón y Jesús se va consolidando hasta el punto de que el Maestro le da ánimos a Jasón para continuar su misión:

-... Tú estás aquí para dar testimonio y no debes desfallecer.
- Entonces sabes quién soy...
(...)
- Pasará mucho tiempo hasta que éstos y las generaciones venideras sepan quién soy yo y por qué fui enviado por mi Padre... Tú, a pesar de venir de donde vienes, estás más cerca que ellos de la verdad. (Benítez, 1985: 126)

Benítez continúa intercalando datos extraídos de libros de historia, pasajes de la Biblia u otros libros sagrados y *cf.* Queda patente en el siguiente fragmento:

- ¡Padre, glorifica tu nombre!

³⁴⁵ A pesar de todas las disquisiciones psiquiátricas y psicológicas del Mayor, mala solución podía tener Judas si ni siquiera al lado del AMOR con mayúsculas, el de Jesucristo, pudo vencer sus complejos y frustraciones.

Lo que aconteció inmediatamente es algo que no sabría explicar con exactitud³⁴⁶. Nada más pronunciar aquellas desgarradoras palabras, en la base -o en el interior- de los *cumulonimbus*³⁴⁷ que cubrían la ciudad (y una altura media, según me confirmó Eliseo, era de unos seis mil pies) se produjo una especie de relámpago o fogonazo. De no haber sido por la potente y metálica voz que se dejó oír a continuación, yo lo habría achacado a una posible chispa eléctrica, tan comunes en este tipo de nubes tormentosas. Pero, como digo, casi al unísono de aquel "fogonazo", los cientos de personas que permanecíamos en la gran explanada pudimos escuchar una voz que en arameo decía:

- Ya he glorificado y glorificaré de nuevo (*ibid*:150)

El escritor recrea literariamente el pasaje que San Juan sitúa poco después de la entrada en Jerusalén:

“¡Padre, glorifica tu nombre! Entonces vino una voz del cielo: -Lo he glorificado y de nuevo lo glorificaré. La multitud que estaba presente y la oyó decía que había sido un trueno. Otros decían: -Le ha hablado un ángel. Jesús respondió: -Esta voz no ha venido por mí, sino por vosotros” (Jn 12,28-30)

A lo largo de la narración Jasón interroga al Maestro sobre su segunda venida, sobre la legitimidad, función y eficacia de la Iglesia y sobre quién o qué es Dios. Respecto a lo último, Jasón, el mayor, confiesa que él lo entiende como una energía. Jesús en una especie de juego trivial de frío y caliente, le responde que va muy bien encaminado.

Jasón vuelve al módulo y sale de él con un nuevo *gadget*: la "vara de Moisés" con la que filmará los principales sucesos del Jueves Santo, el Viernes y el Domingo de Resurrección.

La vara también cuenta con un dispositivo de grabación infrarroja, otro de ultrasonidos y un microcomputador nuclear el cual ("aclara" en nota a pie de página) no está "autorizado" a describir íntegramente. Curiosamente, el Mayor sí parece libre para desvelar todo lo sucedido en la operación Caballo de Troya lo que es ejemplo de las numerosas contradicciones de Benítez. Una de las más evidentes tiene lugar cuando menciona:

³⁴⁶ Ni toda la tecnología que utilizan en la operación Caballo de Troya sirve para explicar lo sobrenatural, fantástico, maravilloso o lo tan adelantado tecnológicamente por seres de este u otros planetas.

³⁴⁷ Un tipo de nubes altas que pueden alcanzar desde los 2 a los 20 kilómetros de altura.

Al estudiar los Evangelios canónicos, durante mi preparación para la operación Caballo de Troya, había detectado un dato -repetido en diferentes pasajes- que me produjo una cierta confusión. Algunos parlamentos del Nazareno o sucesos relacionados con su nacimiento y vida pública sólo eran recogidos por uno de los evangelistas, mientras que los otros tres no se dan por enterados. Este era el caso del citado párrafo de San Mateo³⁴⁸ que sostiene la creencia tal y como hoy la entendemos (...) ¿Es que el Maestro de Galilea no pronunció jamás aquellas palabras sobre Pedro y la Iglesia? (...) ¿O me encontraba ante una manipulación muy posterior a la muerte de Cristo, cuando las enseñanzas del rabí habían empezado a "canalizarse" dentro de unas estrategias oficiales y burocráticas que exigían la justificación -al más "alto nivel"- de su propia existencia? (*ibid*: 176)

Como ya hemos mencionado en un pasaje anterior asegura que no profundizó en el estudio de los evangelios canónicos para evitar ideas preconcebidas.

Volvemos a las teorías conspirativas, aunque sea a consta de caer en su propia trampa. El pacto de ficción se tambalea.

Benítez también copia las preguntas que los dirigentes judíos hacen a Jesús en el intento de incriminarle o ponerle en aprieto ante sus seguidores. Pero atengámonos a lo dicho. Más adelante ofreceremos las pruebas de la pródiga utilización que Benítez realiza de *El libro de Urantia*.

e. La gran paradoja

La relación entre Jesús y Jasón cada vez es más íntima y se crea una gran paradoja: Jasón no debe interferir, pero se convierte en confidente de Jesús. A Jesús se le presupone omnisciente, por tanto sabe que esto va a ocurrir, por eso ¿no hay ninguna alteración posterior que se refleje en la Biblia, escritos rabínicos, Corán o evangelios apócrifos? No hay respuesta a esta pregunta, pero sí a todas las cuestiones que Jasón plantea al Maestro y que Él responde en forma de cóctel bíblico, urantiano, rabínico, etcétera. Jasón travestido de alter ego de Benítez hace realidad el sueño de cualquier periodista: entrevistar a Jesús de Nazaret a escasos días de su muerte en la cruz.

Mientras tanto, Santa Claus vaticina intensos vientos del Este con arrastre de bancos de arena o siroco. Es la explicación científica al extraño fenómeno que va a producirse y describen Lucas 23, 44-46³⁴⁹; Marcos 15, 33-34³⁵⁰ y Mateo 27, 45-46³⁵¹.

³⁴⁸ San Mateo cap. 16 "... Bienaventurado tú, Simon Bar Jona... , y yo te digo ati que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia"

³⁴⁹ Lucas 23:44 Era alrededor del mediodía. El sol se eclipsó y la oscuridad cubrió toda la tierra hasta las tres de la tarde. 23:45 El velo del Templo se rasgó por el medio. 23:46 Jesús, con un grito, exclamó: "Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu". Y diciendo esto, expiró.

Jasón aprovecha la abluciones del Maestro para hacerle un rápido examen físico a lo largo de tres páginas de datos que explican los índices de Pignet, Decourt y Pende³⁵²... Todo para tratar de entender y buscar la argumentación científica, si existiera, de cómo el Maestro pudo soportar el posterior suplicio.

Aunque enmienda la plana a más de un evangelista, implícita y explícitamente, Jasón/Benítez no llega al extremo de participar de y en la Última Cena

(...) mi presencia hubiera podido quebrar el carácter íntimo que el Maestro pretendía. Era poco ético, por tanto, que yo me hubiera sentado junto a los trece. Pero la misión no podía pasar por alto un hecho tan transcendental y significativo como aquél. Yo debería recoger un máximo de información sobre lo verdaderamente ocurrido en el piso superior de la casa de los Marcos. Y para ello el general Curtiss había dispuesto una solución intermedia; además de mis indagaciones, cerca de los protagonistas, la totalidad de las palabras de Jesús y de los doce serían recogidas mediante un sensible y diminuto micrófono, que yo debería ocultar en un lugar estratégico del cenáculo. (*ibid*: 274)

Benítez aprovecha para anunciar un segundo libro, la continuación de *Caballo de Troya*. Parece comprender que la historia puede dar para bastante y va dejando mensajes claros, que ya ni siquiera disfraza de indicios, de que *Caballo de Troya* puede servir de base para otras entregas. De esta manera, y entre paréntesis, advierte

(Difícilmente podía suponer entonces que aquella minúscula maravilla de la electrónica - construida con gran mimo por los especialistas de la ATT³⁵³ [American Telephone and Telegraph], empresa norteamericana de explotación telefónica, para nuestro proyecto iba a constituir una de las razones que aconsejarían a Caballo de Troya un segundo "gran viaje" a la época de Cristo...) (*ibid*: 274).

³⁵⁰ Marcos 15:33 Al mediodía, se oscureció toda la tierra hasta las tres de la tarde; 15:34 y a esa hora, Jesús exclamó en alta voz: "*Eloi, Eloi, lamá sabactani*", que significa: "*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*"

³⁵¹ Mateo 27:45 Desde el mediodía hasta las tres de la tarde, las tinieblas cubrieron toda la región. 27:46 Hacia las tres de la tarde, Jesús exclamó en alta voz: "*Eli, Eli, lemá sabactani*", que significa: "*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*"

³⁵² El primero de los índices o coeficientes que cita el Mayor mide la forma física de una persona, sobre el segundo no hemos encontrado información alguna. El último que hemos recogido, el de Pende, aunque en la novel hay más, es un coeficiente ponderal que se obtiene dividiendo la talla de un individuo por su peso; el resultado es tanto mejor cuanto más bajo.

³⁵³ Nombre real de la centenaria empresa de comunicaciones estadounidense. Lo reseña en una nota al pie, pero, como en otras notas, no entendemos qué puede aportar este tipo de datos al desarrollo de la trama o a la caracterización de algún escenario.

Un problema técnico impide que la Última Cena se pueda grabar con imagen y audio. Sí sabremos lo que se dice, pero no podremos contemplar la despedida de Jesucristo, en la que destaca la no institución de la Eucaristía y un largo, etcétera. No obstante, Jasón se mantiene muy cerca. Durante el desarrollo de la cena se encuentra en el piso de abajo y nos ofrece su particular visión de las cosas tras escuchar las palabras del Maestro

Cuando uno conoce esas enseñanzas y mensajes en su totalidad se da cuenta que las Iglesias, con el paso de los siglos³⁵⁴, han reducido el inmenso caudal espiritual de aquella reunión con Jesús a casi una única fórmula matemática. (*ibid*: 283)

Francisco Varo no está de acuerdo con esta afirmación y explica las diferencias que no se pueden considerar contradicciones:

No hay contradicciones serias en los Evangelios sobre temas de fondo. Sí que hay entre ellos muchas diferencias de matiz en el modo de presentar los acontecimientos, en atención a los destinatarios primeros de cada evangelio (por ejemplo, Marcos que está escrito para romanos, da el cambio en monedas romanas; Mateo no da explicaciones de costumbres judías, que sí dan Marcos y Lucas porque está escribiendo a gente procedente del judaísmo que ya las conoce), y también para resaltar diversas matizaciones teológicas de acuerdo con el objetivo de cada evangelio (por ejemplo, en Mateo la parábola de la oveja perdida sirve para llamar la atención sobre la responsabilidad pastoral de los dirigentes de la Iglesia, y la misma parábola en Lucas sirve para hablar de la alegría en los cielos por un pecador que se convierte: Mateo es el “evangelio del catequista, o pastor” y Lucas es el “evangelio de la misericordia”). (EFV)

Eso sí, Jasón, mientras tanto, se dedica a calcular la calorías que ingiere el Maestro.

En nota al pie y por si no ha quedado claro Benítez insiste

El interesante contenido de las palabras y enseñanzas de Jesús de Nazaret durante la ultima cena aparecerán en el siguiente volumen, en el que se relatan las vivencias del mayor norteamericano durante su segundo "gran viaje" al año 30". (Nota de J. J. Benítez) (*ibid*: 283)

³⁵⁴ Se refiere a las enseñanzas del Maestro durante la Última Cena.

f. Cf, ufología y esoterismo

El Viernes Santo la *cf*, en su sentido más estricto, vuelve a cobrar protagonismo y también aparece el ufólogo³⁵⁵ que Benítez lleva dentro cuando Eliseo comunica a Jasón:

¡El radar del módulo estaba recibiendo información de un objeto que "volaba" sobre la zona! (...) está codificando un eco metálico. Ahí arriba, a unos 6.000 pies, se está moviendo algo... ¡Sí!, ahora lo veo mejor... Se encuentra en 360-30 millas... ¡Dios santo! ¡Se ha parado! (*ibid*: 290)

El Maestro cae de rodillas, mira al cielo y exclama: ¡Abbá!... ¡Abbá! Palabra aramea que significa papá, pero que, según Benítez, no era utilizada por los judíos. El objeto se mantiene estacionario y luego cambia de rumbo. Jasón asiste al avistamiento de un OVNI de los que (dada su amplia bibliografía sobre el tema) tanto sabe el periodista navarro.

Es el momento en el que el Maestro suda sangre. La explicación científica llega, de nuevo, en nota al pie. La "vara de Moisés" es un prodigio de la técnica con teletermografía que permite estudiar los órganos internos del Maestro. Lo que unido a los crótalos, unas lentillas que tampoco puede revelar cómo funcionan porque es secreto, le permite hacer unos sofisticados diagnósticos de tipo médico. En este punto, creemos que ya es el momento de destacarlo, las explicaciones científicas que van desde el material de las lentillas de la época, 1984, hasta el espectro electromagnético de la luz, empiezan a resultar tediosas para el lector. Así, por ejemplo, sobre el sudor sanguinolento o "hematohidrosis" afirma que habría sido provocado por un agudo estrés. El Mayor asegura que hay una descripción de un caso similar de un soldado que estaba a punto de ser conducido ante un pelotón de fusilamiento que fue descrito por Pierre Benoit³⁵⁶ en una obra de 1914 de la que no da el título y que no hemos conseguido localizar.

Francisco Varo afirma que la Iglesia nunca ha buscado explicaciones médicas sobre este hecho y, además, realiza una puntualización interesante sobre este pasaje concreto:

³⁵⁵ Recordar que Benítez destacó como investigador y divulgador del fenómeno OVNI.

³⁵⁶ Novelista francés (1886-1962) de carácter fantástico-histórico.

Me parece que en la tradición de la Iglesia no se ha buscado una explicación por la vía científica sino “piadosa”: como expresión de un gran sufrimiento. En cualquier caso, el tema sólo lo menciona Lucas en un texto que literalmente dice: “le sobrevino un sudor como de gotas de sangre que caían hasta el suelo” (Lc 22,44). Pero se trata de un versículo que falta en muchos de los manuscritos más antiguos que se conservan, por lo que no está claro si el Evangelio de Lucas decía eso o si se trata de una glosa piadosa de un copista. (EFV)

Mientras tanto, el OVNI sigue con sus inverosímiles desplazamientos hasta que el propio Jasón lo ve y asistimos al "clásico" encuentro en la tercera fase. Para entender esta terminología ufológica que emplea Benítez y sin recurrir a la película de Steven Spielberg, *Encuentros en la tercera fase* (1977), debemos aclarar que en el informe *Humanoid Study Group*, Joseph Allan Hynek (astrónomo y ufólogo norteamericano, 1910 - 1986) del *Center for UFO Studies*, divide los encuentros de los humanos con ovnis o extraterrestres en cinco fases bien diferenciadas. Las fases son las siguientes:

Encuentros en la Primera Fase:

Los extraterrestres son observados en el interior de un OVNI, ya sea a través de aperturas en su nave (puertas o ventanillas), o a través del fuselaje que se torna transparente.

Encuentros en la Segunda Fase:

Esta fase se produce cuando los testigos describen como uno o varios extraterrestres entran y salen del OVNI. Suele ser el testimonio más habitual.

Encuentros en la Tercera Fase:

En esta fase los testigos describen a los extraterrestres fuera del OVNI, sin que se les vea entrar o salir de la nave. Los testimonios deducen su asociación al OVNI dada la extraña apariencia de los personajes. A esto se le llama "asociación deducida".

Encuentros en la Cuarta Fase:

En este caso aunque no haya objeto alguno en las proximidades del lugar del encuentro con el extraterrestre, el testimonio lo asocia al fenómeno OVNI por razones culturales: la imagen le recuerda a las películas, a algún dibujo de un libro...Por eso recibe el nombre de "asociación supuesta".

Encuentros en la Quinta Fase:

En esta fase los testimonios describen su encuentro con un extraterrestres sin la proximidad de OVNI. Como ejemplo pondríamos al bigfoot, una criatura mitificada por

los testigos, cuya vinculación al fenómeno OVNI no es del todo cierta. (Fuente: www.fantasmasovnis.com/fo-tipos-de-encuentros-con-ovnis.html 13-10-12)

La descripción que hace el Mayor del encuentro es *cf* clásica: un cilindro de luz que cae sobre el Maestro y que produce el contacto con un ser de más de dos metros cuya indumentaria responde a unos cánones ficticios, pero perfectamente reconocibles

Su indumentaria me recordó la de los pilotos de la USAF, aunque con un buzo mucho más ajustado y de un brillo intensamente metalizado (...) botas de media caña dorada, pelo blanco, lacio y abundante... la súbita presencia de aquel "ángel", "astronauta" o lo que fuera, había influido decisivamente en el Hijo del Hombre. La expresión del evangelista -"y el ángel le reconfortó"- no podía ser más acertada. (*ibid*: 299-300)

Otro de los asuntos que más polémica levantó en torno a *Caballo de Troya* es la afirmación de que Jesús tenía hermanos carnales. El mayor apunta que llegó al huerto Judas, uno de los hermanos carnales del Maestro³⁵⁷. El Mayor se arroga el poder de decidir cuál de los evangelios es más acertado en sus apreciaciones, documentándose como suelen hacerlo los escritores y utilizando esa documentación a su conveniencia, a la de una historia que ya conocemos, pero con otro argumento.

Respecto a la posibilidad de que en la Biblia se mencione a hermanos carnales de Jesús, Francisco Varo nos aporta su opinión sobre el tema

En hebreo (y, en general, en las lenguas semitas) no existe una palabra específica para "primo", se usa la palabra "hermano" para designar a los parientes más o menos próximos de edades parecidas. En los evangelios se mencionan unos "hermanos de Jesús": "¿No es éste el hijo del artesano? ¿No se llama su madre María y sus hermanos Santiago, José, Simón y Judas?" (Mt 13,55) Esos "hermanos" serían parientes. Y ese "Judas" no parece que tenga nada que ver con el discípulo, al que se le añade el nombre de Iscariote para especificar de quién se trataba. Hay que tener en cuenta que, según las inscripciones sepulcrales de la época, que proporcionan unos datos excelentes acerca de la onomástica del momento, Judas (es lo mismo que Judá, en hebreo: Yehuda) es uno de los diez nombres más corrientes. Muchísima gente se llamaba así. (EFV)

A la *cf* y a la ufología se une el esoterismo. El Mayor lanza un órdago a los lectores cuando apunta la vinculación de la Cábala en relación a los números que salen

³⁵⁷ Más adelante profundizaremos sobre como Benítez, o sus fuentes, basan gran parte del argumento en desmontar los considerados dogmas de la Iglesia Católica.

en los dados lanzados por los soldados que se juegan las ropas del recién crucificado. Estas cifras revelan el nombre cósmico de Jesús y un mensaje múltiple que no va a desvelar aunque anima a los lectores a que sean ellos los que desvelen el críptico misterio.

Las cifras de los diferentes lanzamientos son 1 5 3 - 6 3 4 - 1 3 5 - 1 5 3. Benítez asegura que fueron sometidos a un riguroso examen por el catedrático de Ciencias Matemáticas y Estadísticas, J. A. Viedma, y un grupo de informáticos encabezados por José Mora residentes en Palma de Mallorca. Ambos personajes son reales.

Una vez crucificado el Maestro regresa el OVNI (la denominación es nuestra, pero se ajusta a lo descrito: Objeto Volante No Identificado) de enormes dimensiones

Era el segundo objeto volante que veía en las últimas 14 horas ¿Cómo podía ser? ¿Qué significaba aquello? Y, sobre todo, ¿quién o quiénes lo tripulaban? (*ibid*: 445)

Eliseo verifica las dimensiones del objeto: 1,8 kilómetros de diámetro. El objeto provoca el oscurecimiento, las tinieblas, un eclipse artificial durante 45 minutos.

A las 14 horas, 57 minutos y 30 segundos -justamente cuando el corazón del Nazareno se detuvo para siempre-, ocurrió lo inesperado. Con una sincronización que aún me aterra, y que sólo puede tener una explicación, aquella "luna" gigantesca comenzó a moverse. Y con la misma lentitud que había cubierto el sol, así fue desplazándose hacia el Este, devolviéndonos la transparente luminosidad de aquel viernes (*ibid*: 458)

También se produce un movimiento sísmico que, más tarde, por los datos recogidos en la "cuna" se explica como una explosión nuclear subterránea que será otro de los motivos para el segundo "gran viaje" del Mayor.

En el momento cumbre, Jasón olvida la "vara de Moisés". Contempla la resurrección desde un palomar donde percibe un zumbido de 16.000 herzios que está a punto de hacerle perder el sentido... A las 03.10 horas, la losa que cerraba la tumba del Nazareno comienza a moverse con su consecuente rugido

(...) una "explosión" lumínica -no encuentro palabras para describirlo- salió del sepulcro.
(...) en cierto modo me recordó una onda expansiva, pero luminosa (...) Sin pestañear, sin moverme, examiné los lienzos. La sábana mortuoria estaba en el lugar que había ocupado el

Nazareno. Y entre ambas caras del lienzo, en el lugar donde había reposado la cabeza del Maestro, se distinguía el bulto del sudario o pañolón con el que Nicodemo había sujetado su maxilar inferior. ¡Era como si el cadáver hubiera sido absorbido con una jeringuilla! (*ibid*: 503)

Se acerca el final. Jasón ha realizado la misión encomendada y el módulo (la "cuna") tiene que volver a 1973. Todo está programado y automatizado. La obra finaliza en un tono muy alto. Jasón y Eliseo parten hacia el futuro, su punto de origen:

Y a las 05.42 horas de aquel domingo "de gloria", 9 de abril del año 30 de nuestra Era, el módulo despegó con el sol. Y al elevarnos hacia el futuro, una parte de mi corazón quedó para siempre en aquel "tiempo" y en aquel Hombre a quién llaman Jesús de Nazaret. (*ibid*: 505)

Benítez cierra con este párrafo la obra fechándola en "enero de 1984" y con este mismo párrafo comienza *Caballo de Troya 2*, la segunda entrega de la serie.

En marzo de 1986, Planeta publica *Caballo de Troya 2*). *La continuación de una de las obras más vendidas de los últimos años*. Como en la anterior ocasión leemos en la cubierta del libro la leyenda BESTSELLER MUNDIAL y un montaje análogo al de la primera parte de *Caballo de Troya*, un dibujo de Julius Schnorr von Carolsfeld³⁵⁸ representa la aparición de Jesucristo a María Magdalena, publicado en una Biblia editada en Berlín en 1905, junto a una nave de *La guerra de las galaxias*, en concreto el caza *-tie fighter-* de Darth Vader, el villano de la película que estrenó el director George Lucas en 1977.

La dedicatoria de este segundo "caballo" es para Pedro Valverde Tort, un ufólogo catalán que, apostilla el autor, creyó en Benítez como Benítez cree en Jesús de Nazaret.

En la contracubierta, el mensaje de la editorial es directo:

Si usted ha leído "Caballo de Troya" no podrá dejar de leer "Caballo de Troya 2". Con esta novela-testimonio, J. J. Benítez completa el famoso diario del mayor norteamericano que "saltó" a los tiempos de Jesús de Nazaret. Si en "Caballo de Troya" se afirmaba que lo evangelistas no habían contado toda la verdad sobre el Nazareno. En esta nueva obra vuelve a demostrarse. Y J. J. Benítez lo hace en otros dos oscuros y fascinantes capítulos de la vida del Cristo: en sus apariciones después de muerto y en su infancia. Conozca cómo se

³⁵⁸ Pintor romántico alemán (1794-1872).

preparó este segundo "traslado" a la Palestina del año 30. Sepa también "algo" que el mundo ha ignorado: el diabólico plan ruso-norteamericano Rapto de Europa (...)

Contracubierta *Caballo de Troya 2* (Benítez, 1986)

Si resumimos el texto de la editorial conseguimos una gran "perla" publicitaria: la recomendación como "novela-testimonio" que completa el "famoso diario". Por si fuera poco, a modo de *bonus*, "algo" que el mundo ha ignorado: el "diabólico plan" ruso-norteamericano del que se revelan secretos y conspiraciones.

Los ingredientes son muy similares a los de la primera entrega. Una nueva visión de la resurrección e infancia de Jesús de Nazaret, que amplía o, según el caso, contradice lo contado en la Biblia, junto a una conspiración mundial que actúa como trasfondo al cronotopo contemporáneo del segundo "gran viaje".

En el momento de la publicación de *Caballo de Troya 2*, la primera parte había sido traducida al inglés y al francés y sumaba 23 ediciones en solo año y medio. La fórmula había funcionado a la perfección, destaca el editor Carlos Pujol

Las novelas de fórmula han existido siempre. *Crimen y castigo*, por decir alguna, es una novela indiscutible, pero es una novela de fórmula, de fórmula folletinesca. Lo mismo podía pasar con Balzac. Lo que pasa es que *Crimen y castigo* dentro de ser una novela de fórmula folletinesca, con buenos y malos, ángeles víctimas y prostitutas de buen corazón - con todos estos clichés- es una novela genial.

Un gran escritor puede permitirse el lujo de coger unas fórmulas consagradas, las que sean, y darles una forma perdurable y genial. No creo que esto influya mucho en la calidad de las novelas. Por ejemplo, las novelas históricas, por regla general, son malas, endebles, flojas o mal escritas, pero no se debe a la fórmula sino a la falta de talento del autor. Si el autor tiene talento, se nota. (ECP)

En *Caballo de Troya 2*, tras el primer párrafo y de nuevo en primera persona, asegura:

Así, con estas frases, finaliza mi anterior libro *Caballo de Troya*. Quienes lo hayan leído recordarán quizá que, en el relato del mayor norteamericano, se adelanta lo que el propio Jasón denomina un "segundo" viaje en el tiempo. Pues bien, la presente obra recoge esa nueva y no menos fascinante aventura, interrumpida en las líneas precedentes por razones puramente técnicas: el volumen de la documentación era tal que fue preciso dividirlo, al menos, en dos partes. (Benítez, 1986: 5)

El autor recomienda al lector que no haya leído *Caballo de Troya* y se enfrente a *Caballo de Troya 2* que lea la primera obra para comprender detalles técnicos, planteamientos y objetivos.

No es la única advertencia pues

(...) dada la naturaleza de los hechos y afirmaciones vertidos en los 150 folios que constituyen esta forzada segunda parte del diario, me atrevo a recomendar a los lectores cuyos principios religiosos se encuentren irremisiblemente cristalizados en la más pura ortodoxia que, de igual forma, renuncien a la presente información. (*ibid*: 6)

El autor utiliza viejos artificios que entroncan directamente con la psique de los lectores. ¿Hay algo con más encanto que una lectura "prohibida"? Estamos hablando de la España de los década de los 80, una decena de años después de la finalización de una dictadura de marcado carácter católico. El periodista navarro alimenta los rescoldos de un fuego que todos, en mayor o menor medida, llevamos dentro y que lo explica A. Moreno en un artículo publicado en la revista *Muy Interesante* bajo el título *¿Por qué nos atrae tanto lo prohibido?*

La mayor parte de los mortales siente una especial satisfacción al transgredir las normas (...) Es lo que los expertos denominan "**miedo consciente**", que no es doloroso como el que experimentamos ante una amenaza externa, sino que es un temor gratificante. Esto lo ha constatado el psicólogo inglés Michael Belint, que afirma que la diversión del "lado oscuro" aparece porque somos responsables de esa atracción y la podemos controlar. (*Muy Interesante*, 02-06-2007)

Hechas las pertinentes advertencias, Benítez retoma el diario del Mayor. A las 7 horas del 12 de febrero de 1973 finaliza el "salto" de 709.612 días, 1 hora y 15 minutos. El equipo del general Curtiss centra su atención en esa explosión subterránea que coincidió con la muerte en la cruz de Jesús de Nazaret y en unos análisis médicos que concluyen que los viajeros en el tiempo están condenados a experimentar un envejecimiento acelerado y serios trastornos psíquicos o fisiológicos con los desplazamientos temporales.

La trama se mueve en parámetros idénticos a los de la primera parte.

El regreso del primer gran viaje coincide con el primer canje de prisioneros de la guerra de Vietnam, los ojos de todo el planeta están puestos muy lejos de Israel. Benítez

recurre de nuevo a la confabulación internacional para mantener el secretismo de la Operación Caballo de Troya. Mientras tanto el equipo de Caballo de Troya empieza a trabajar en el plan para un segundo viaje cuyo destino será desvelado a las tres de la madrugada del Domingo de Resurrección. El objetivo: recuperar el micrófono olvidado en la “última cena” e investigar las posibles apariciones tras la muerte del Maestro.

Los problemas mundiales en el siglo XX se agudizan. La tensión en el mundo árabe crece e Israel es el centro del huracán. Pero Benítez aprovecha su reciente visita a Tierra Santa —en nota al pie aclara que se ha producido en 1985— para recrear las hipotéticas salidas turísticas del Mayor en los momentos que la operación secreta se lo permite. De ahí que durante un buen puñado de páginas la novela parezca una guía de viajes, como se deduce de algunos detalles: Benítez ofrece al lector información sobre el precio de entrada a los recintos más visitados de Jerusalén.

La logística militar lleva a elegir Masada como enclave para el nuevo operativo que permita viajar de nuevo al pasado. Con el tiempo y las subsiguientes ediciones, *Caballo de Troya 2* perderá el ordinal del título y ganará el citado subtítulo geográfico: *Masada*, una atípica meseta situada al sur de Israel. Benítez ilustra la contracubierta con una fotografía del lugar. También, y como elemento paratextual, y por cortesía de la Fuerza Aérea de Israel, aparece otra instantánea de la ubicación sobre cuya riqueza histórica y arqueológica, el autor da buena cuenta. Asimismo, incluye un mapa detallado de las instalaciones puestas en marcha en dicha meseta.

La política ficción deriva hacia una conspiración más. A primera vista, el lector se encuentra con unas explicaciones sobre "el Rapto de Europa" que poco o nada tienen que ver con el argumento de la obra. De hecho, el autor las introduce en forma de interminables notas al pie. No hemos sido capaces de comprender la inclusión de esta nueva, secreta y misteriosa "conspiración" mundial conectada con la crisis del petróleo y su relación con la historia de Benítez. Si acaso, una fórmula para acelerar el salto temporal:

Kissinger³⁵⁹, al interesarse por los preparativos de Caballo de Troya para el "segundo gran viaje", le había animado a ejecutarlo "lo antes posible". Si el plan de Moscú y Washington prosperaba, no habría ya otras oportunidades. La enloquecida maquinaria de guerra estaba en marcha. Era preciso, pues, actuar con tanta cautela como diligencia. (Benítez, 1986: 115)

³⁵⁹ Henry Kissinger (1923) responsable de la política exterior norteamericana entre los años 1969 y 1977.

Los estudios de la información obtenida en el primer traslado temporal revelan que la explosión subterránea fue de unos 125 kilotones de energía y habría tenido lugar a varios cientos de millas de Jerusalén. Pero también llega información sobre los estudios realizados con ratas de laboratorio sobre las posibles afecciones de los viajeros temporales. Los resultados llevan al general Curtiss a suspender la segunda exploración. Ni Jasón ni Eliseo están de acuerdo y asumen la responsabilidad de lo que pueda ocurrir. El mayor descubre en su piel una extraña afección a la que, en principio, no concede importancia; son los primeros indicios de los efectos nocivos de los traslados temporales. Los viajeros consiguen convencer a Curtiss, pues sus cerebros, aseguran, continúan funcionando con normalidad. Ambos, junto al general, dan un repaso al audio grabado durante la última cena.

El general Curtiss cae en la cuenta, por ejemplo, de que no tuvo lugar la institución de la Eucaristía y de otras revelaciones que no recogieron los evangelistas apóstoles, como la despedida individual con cada apóstol, o si lo hicieron fue de una manera incompleta o tergiversada que Benítez califica de vacío informativo y manipulación total. De cara a rellenar esos huecos Benítez recomienda a los lectores la lectura de su obra *La rebelión de Lucifer* (1985) que también, como *Caballo de Troya*, pero aún en mayor medida, se inspira en el *El libro de Urantia*.

La fecha para el lanzamiento se fija a las 01 horas del sábado 10 de marzo y la llegada al destino para las 01 horas del domingo 9 de abril del año 30. Uno de los objetivos básicos de la segunda misión es tratar de constatar y cuantificar las apariciones del resucitado ya que, según los textos evangélicos, éstas variaban entre dos y cuatro y, según Benítez, existen flagrantes contradicciones.

La anotación de otro plano incluye la trayectoria que sigue el módulo, que despegue desde Masada y vuelva hacia Ein Gedi, Belén y Monte de los Olivos.

Eliseo pierde el conocimiento, se supone que por esa afección en la red neuronal descubierta en los experimentos con ratones que afecta a los viajeros en el tiempo.

Abundan las repeticiones y explicaciones ya dadas en *Caballo de Troya* y el Mayor, tras unas cuantas peripecias y encuentros con soldados romanos que le hacen retrasarse sobre el organigrama previsto, llega al sepulcro. De nuevo Benítez recuerda que el cuerpo del Maestro parecía haber sido absorbido y ofrece su particular visión de la no resurrección de la carne sobre la que, poco a poco, nos irá aportando pruebas.

Jasón no llega a tiempo a la primera aparición del resucitado. María Magdalena no es creída por los apóstoles, pero ahí está el mayor norteamericano para sonsacarle la información pertinente.

-Entonces- Le interrumpí tratando de atar cabos -, ¿erais cinco?

-Sí.

Y María fue señalando e identificando a cada una de ellas.

-Juana, esposa de Chuza... María, la madre de los gemelos Alfeo... Salomé, de Juan y Santiago de Zebedeo y Susana, la más joven, hija e Ezra, el de Alejandría. (Benítez, 1986: 253)

Jasón necesita saber cada detalle y anima a continuar su relato a la Magdalena a pesar del descreimiento y hasta la burla del resto de los apóstoles que no dan crédito a las palabras de la mujer, quien refiriéndose a las vestimentas del resucitado explica

-(...) su brillo era mate. En un primer momento tuve la impresión de que sus vestidos se hallaban cubiertos de pequeñísimos copos de nieve. Pero sé que eso es imposible...

-Está bien, continúa, por favor. (*ibid*:258)

María Magdalena tiene miedo a no ser creída

-... Su rostro, no te rías, Jasón, era como de cristal.

Por supuesto que no moví un solo músculo. Y la mujer agradeció mi prudente actitud.

-¡Es tan difícil de explicar!...

-¿Quieres decir que su cara era luminosa?

-No, ninguna recuerda que aquel hombre emitiera luz. Era otra cosa. Aunque siempre nos mantuvimos a una cierta distancia, pudimos apreciar sus rasgos y sus cabellos. No eran como los de un ser humano. ¡Parecían transparentes!.

Una inevitable cuchicheo de desaprobación se difundió por la sala.

-¡Os digo lo que éstas y yo hemos visto!... ¡Qué Dios me fulmine si miento! (*ibid*: 259)

Al final, será oír la voz lo que hace que la de Magdala reconozca al resucitado; algo que sucederá a todos los que vivan las apariciones del Maestro. La descripción física, en cambio, tiene que ver más con los múltiples estereotipos de apariciones de extraterrestres, fantasmas o hasta de representaciones holográficas.

Jasón está obsesionado con apoderarse del sudario y trasladarlo al módulo para que Eliseo lo analice con los equipos tecnológicos del siglo XX. Cuando lo consigue, Eliseo constata su identidad con la Síndone de Turín.

Sobre la Sábana Santa, Francisco Varo, asegura

No hay ninguna postura oficial de la Iglesia acerca de esa reliquia desde el punto de vista doctrinal (y mucho menos histórico, ya que no le compete al magisterio de la Iglesia). Se constata que hay una veneración desde hace siglos, y que algunos datos de su estudio científico parecen avalar su antigüedad. Pero nadie está obligado a creer nada sobre ella. Cada cual puede pensar lo que le parezca más razonable, pero las certezas que se pudieran seguir dependen de su solidez científica —si la tienen—, no de la fe. A mucha gente le ayuda en su piedad, bien. También hay gente que se empeña en intentar “demostrar” detalles de la historia de Jesús a partir de la Síndone: me parece que no es bueno; en la práctica los que se mueven así tienden más bien al fundamentalismo. Personalmente no me siento nada atraído por esta última tendencia, más bien lo contrario. (EFV)

Con la especulación sobre la Síndone de Turín, Benítez, de nuevo, se autopromociona como escritor. Tanto en ésta segunda entrega de *Caballo de Troya* como en la anterior el autor hace referencia a la obra *El enviado* (1979) en la que presentaba descubrimientos supuestamente científicos sobre la Sábana Santa. De esta peculiar manera afirma sus hipótesis. Lo publicado en *El enviado* es cierto y en *Caballo de Troya 2* lo confirma.

Poco después, nos llevamos otra sorpresa. Jasón se muestra un tanto agobiado con el caudal de información que rodea todas sus acciones y manifiesta

¡Dios mío, son tantas las cosas que debo contar...! Solo pido fuerzas para llegar al final del relato de lo que fue nuestra segunda... y tercera aventuras. (*ibid*: 308)

Es decir, que como había hecho en la entrega anterior de *Caballo de Troya*, el autor aprovecha las páginas finales de su obra para anunciar una tercera parte.

Las apariciones se suceden en su mayoría a las mujeres. A María Magdalena se le aparece hasta cuatro veces

Si era cierta la presencia del rabí, la confirmación del papel de las mujeres en la predicación del Evangelio del Reino había sido escamoteada por los hombres. Así de claro y rotundo. Y no era de extrañar, dado el secundario, casi infantil y menospreciado puesto de las hembras

en la sociedad de entonces y los siglos posteriores. He aquí un testimonio que, de haber sido publicado, quizá habría variado los estrechos, mezquinos y machistas esquemas de las iglesias en relación con las mujeres. (Benítez, 1986: 314)

Jasón sufre un pequeño mareo que achaca equivocadamente al cansancio y prosigue con sus ya típicas muletillas de narrador omnisciente y caprichoso. Como propietario de toda la información, la dosifica y juega con ella al expresar sus dudas, como cuando dice: Pero ésta es una historia que quizá cuente más adelante...

Como un auténtico detective va siguiendo las apariciones, indaga, pregunta... Hasta que, por fin, está presente en una de ellas. El hecho tiene lugar junto al resto de los apóstoles excepto Tomás

(...) Un chisporroteo nos hizo girar los rostros hacia el fondo de la sala (...) aquellas especie de "zigzagueante, infinitesimal y azulada chispa eléctrica" se destacó en el aire como un relámpago (...)

El culebreo azul metálico se repitió por segunda vez. Pero, ahora, ¡Oh, Dios, no tengo palabras!... esta vez la "cabeza" de la chispa rasgó la oscuridad, dibujando una figura... ¡humana!

(...)

Con precisión matemática -como si fuera gobernada por un ordenador-, la chispa, terminado el mágico recorrido, desapareció. Y allí quedó, nacida de la negrura, una silueta de hombre maravillosamente perfilada por una sutil línea violeta.

(...)

Cuando toda su estructura estuvo repleta y llena de luz mate, ante nuestros ojos apareció el volumen de un "hombre luminoso". Lo siento. No tengo otra calificación... (*ibid*: 344)

Jasón tampoco reconoce en principio al Maestro, pero como el resto termina haciéndolo por la voz, por una voz que

(...) no nacía de un punto concreto -presumiblemente de la parte superior- sino de todas y ninguna parte al mismo tiempo. (*ibid*: 345)

Y en una fracción de segundo -quizá en menos-, toda la figura de luz se esfumó, recogándose sobre sí misma, hasta que solo quedó un punto brillante, blanco como el más potente de los arcos voltaicos, en el lugar que debía ocupar el supuesto "cerebro" del no menos supuesto "hombre"... (*ibid*: 346)

Jasón vuelve a olvidar utilizar la "vara de Moisés" para recoger la aparición. El olvido lo achaca al miedo que le paralizó. Más tarde comprobaremos que son manifestaciones de la progeria, producto de los traslados temporales.

g. Un viaje en el tiempo no esperado

El lunes 10 de abril, con el estudio del lienzo mortuario salen a la luz datos muy llamativos. Por ejemplo, que el cuerpo del Maestro desapareció por un traslado en el tiempo; así lo indican el análisis de los *swivels* presentes en el lino que cubrió el cuerpo de Jesús de Nazaret.

La RESURRECCION -con mayúsculas- del Hijo del Hombre había sido "algo" anterior e independiente del mencionado hecho físico de la aceleración del tiempo cronológico. En otras palabras: para cuando esas "entidades" adimensionales -encargadas de la resurrección de todos los mortales- llevaron a cabo su "trabajo" de disolver en décimas o centésimas de segundo los sagrados restos mortales del Galileo, éste, por un poder que escapa a la mente, ya había vuelto a la "Vida". A la verdadera "Vida": la de orden espiritual. Pero me faltan los conceptos y las palabras se empequeñecen. Será más prudente dejar las cosas como están... (*ibid*: 388)

Como en la literatura fantástica el Mayor no encuentra palabras para describir un hecho que nada tiene que ver con el orden natural. No obstante, sigue intentándolo

La Resurrección, en definitiva, debe ser contemplada en "dos fases". Primera y más importante: la "autoresurrección" de Jesús de Nazaret a un orden más complejo que el de la densa materia corporal. Un "orden" al que -según sus palabras- todos estamos llamados después del tránsito de la muerte. Segunda: la aceleración física de la putrefacción del cadáver. Este postrero paso no tuvo nada que ver con el primero, como ya mencioné. Fue una "delicadeza" o un respetuoso sentimiento de los "súbditos celestes" del Creador que no deseaban ver cómo el cuerpo que había servido para la encarnación de su "jefe" se degradaba bajo los efectos de la descomposición natural. (*ibid*: 388)

Del 11 de abril, martes, al 14, viernes, Jasón sigue empeñado en su objetivo: investigar la juventud y los oscuros años que precedieron a la "vida pública" del Hijo del Hombre. Para cumplirlo, su interlocutora no es otra que María, la madre de Jesús, la Señora. Son muchas las preguntas, pero esto no es un problema porque la tercera aventura ya es anunciada públicamente por el Mayor

Éstas y mil preguntas más quedarían cumplimentadas durante mi estancia en Betania, a raíz de nuestra expedición a la Galilea y en la "tercera" aventura que -lo adelanto ya- fue libre y voluntariamente asumida por Eliseo y por quien esto escribe. (*ibid*: 404)

De nuevo en este punto, Benítez recomienda a los lectores de ideas y principios religiosos excesivamente conservadores que abandonen la lectura. Y es que en la siguientes páginas Benítez asegurará, por boca de María, que no era virgen en la concepción de Jesús de Nazaret y que la anunciación se produjo cuando la gestación estaba avanzada. Una anunciación que nada tiene que ver con la reflejada en los Evangelios. Asimismo, hace una referencia que con la perspectiva que ofrece el paso de los años nos ha llamado la atención

En realidad, la obra de Jesús en la Tierra fue iniciada por su primo lejano, Juan, cuya historia, al conocerla de labios de la Señora, de los "íntimos" del Bautista y, sobre todo, al conocerle a él, me llenó de perplejidad. ¡Qué poco sabemos de este gigante de dos metros de altura y corazón sensible! (*ibid*: 414)

Y es que años más tarde, en 2006, Benítez publicaría *Caballo de Troya 8 Jordán*. En esta entrega recrea una "minuciosa biografía" del citado personaje.

Mientras tanto, el Mayor aporta otro dato sobre la fecha de nacimiento de Jesús:

(...) Jesús "de Belén" nació hacia las 12 horas del día 21 de agosto del año "menos 7" o 747 del calendario de Roma. Una fecha incomprensiblemente "olvidada" por los evangelistas y que, con el paso de los siglos, sería anclada en el mes de diciembre del año "uno". (*ibid*: 421)

Benítez sigue ampliando datos sobre la infancia de Jesús, sobre su hermanos, pues María, asegura, concibió más hijos, pero llegado a un punto aparece en mitad de la página una NOTA DEL AUTOR³⁶⁰

El destino parece burlarse nuevamente de mí y de mis propósitos. Por segunda vez y por idénticas razones -de estricto carácter técnico-, me veo obligado a interrumpir aquí la información del mayor sobre la infancia y juventud del Maestro. Espero que el resto pueda ver la luz en un futuro... Suplico disculpas. Proseguiré ahora hasta el final de los documentos. (Benítez, 1986: 432)

³⁶⁰ En mayúsculas en el original

El 14 de abril, viernes, Eliseo ha descubierto cómo afecta el viaje en el tiempo a los viajeros y se lo explica a Jasón. Como viene siendo habitual lo hace ahorrando detalles científicos al lector, de la manera más sencilla posible: Santa Claus ha detectado el problema que consiste en que las partículas subatómicas provocaban una mutación o pérdida de ADN nuclear en las neuronas cerebrales. Los cálculos realizados por el ordenador les confiere una esperanza de vida de poco más de nueve años.

Ante este hecho, Eliseo, que no ha podido conocer al Maestro, le sugiere a Jasón continuar la misión viajando por el tiempo, por su cuenta y riesgo, para conocer la vida pública de Jesús junto a Él, en primera persona. Es decir, no van a volver al presente, van realizar otro salto al pasado desde el pasado en que en ese instante se encuentran.

Jasón acepta y reprograman el ordenador (algo que se suponía no podían hacer) para viajar al pasado y volver al tiempo presente en el momento estipulado por el operativo de Caballo de Troya. En esta situación Benítez sí hace una habilidosa utilización de las posibilidades argumentales que concede el viaje en el tiempo. Van a volver al presente en la fecha estipulada, pero no sin antes correr nuevas aventuras sirviéndose de la "cuna" y su capacidad de trasladarse en el tiempo a momentos puntuales.

El domingo 16 de abril, y antes de emprender su nueva aventura, Jasón asiste a la aparición del resucitado ante Tomás. El Maestro, esa entidad no corpórea, adelantándose al conocimiento de este pasaje por parte de los lectores, aclara

-Y tú, Tomás, que has dicho que no creerías a menos que me vieras y pusieras tus dedos en las heridas de los clavos de mis muñecas, ahora que me has visto y oído...

Miré de soslayo al perplejo discípulo. Estaba lívido.

-... A pesar de que no veas ninguna señal de clavos...

(...)

-... ya que ahora vivo bajo una forma que tú también tendrás cuando dejes este mundo. - reanudó su importante aclaración-, ¿qué les dirás a tus hermanos? (*ibid*: 444)

La constatación científica de todos los indicios presentados por Benítez sobre la no resurrección de la carne llega en el último párrafo del libro

(...) al regresar a la nave y proceder a las "lecturas" del *squid* y de los restantes sistemas ultrasónicos de resonancia magnética nuclear y teletermográficos, mi turbación fue aún mayor... Aquel "cuerpo", entre otras incomprensibles "características", tenía dos que iban contra todos los principios físicos establecidos: carecía de sangre y de aparato digestivo... ¡Dios de los cielos, dame fuerzas para proseguir mi relato! (*ibid*: 445)

Juan José Benítez lejos de cerrar el círculo abre su propia espiral en la NOTA DEL AUTOR con la que cierra la obra

Incomprensiblemente para mí, los documentos del mayor finalizan aquí y cómo podrá apreciar el lector, de forma brusca. Como si algo o alguien le hubiera impedido su continuación.

Al final de esta última y patética súplica -Dios de los cielos, dame fuerzas para proseguir mi relato!- mi amigo incluye unas enigmáticas frases.

Las enigmáticas frases no son otra cosa que un nuevo criptograma. Si la fórmula ha funcionado literaria y, sobre todo, comercialmente ¿por qué cambiarla?

5.2.4. *Caballo de Troya 3 y 4 y 5... y 9*

La editorial Planeta, en la solapa de *Caballo de Troya 3*, en el espacio reservado a la presentación del autor parece lavarse las manos cuando asegura que en 1984 Benítez "decide alternar la investigación con la apasionante aventura de la narrativa, sorprendiendo a los lectores con sus novelas testimonio". En este mismo espacio el autor previene a los lectores: "Si Dios no cambia de opinión, quizá para el año 2004 mi obra esté culminada". Obvio, o Dios cambió de opinión o Benítez de ritmo u objetivos porque *Caballo de Troya 9* fue la última novela de la serie y se publicó en 2012.

La tercera entrega de la serie, que se publicó en 1987, se abre con sendos mapas de los principales núcleos humanos del lago Tiberíades en tiempos de Jesús. Es decir, de Israel en el siglo I. La narración, tras un escueto párrafo explicativo que resume *Caballo de Troya 1*, en el que se narraban los once últimos días de la vida de Jesús, comienza en España.

Benítez debe continuar su serie y si la información del mayor constaba de 500 folios no habría podido alcanzar más allá de dos entregas. Benítez tiene que resolver un nuevo criptograma para poder acceder a una nueva información. Desconocemos si la afición del Mayor a los documentos cifrados es deformación profesional de los tiempos

de sus misiones secretas con la USAF o si tiene el único objetivo de mantener entretenido al periodista español.

Benítez asegura que para la resolución del nuevo criptograma contó con la inestimable colaboración de los lectores de *Caballo de Troya 2* que le ayudaron con sus cartas tratando de dar sentido al enigmático mensaje del mayor con que concluía la anterior obra. El autor entabla un diálogo con los lectores durante el proceso creativo de su obra. En el nuevo criptograma también entran en juego la kábala³⁶¹, la numerología, las matemáticas, la informática... Un montón de ingredientes que siempre han dado buen resultado a la hora de alimentar misterios, supersticiones y tensiones.

A la llegada de Benítez a Israel el Mossad, los servicios secretos israelíes, ya están tras sus pasos. Cien páginas después, que es lo que le lleva resolver el criptograma a Benítez, encuentra al custodio de la nueva información. Previsoramente, de cara a la continuación, el "diario de el personaje" rebasaba los dos mil folios de narración cronológica.

Los elementos paratextuales vuelven a escena, el periodista ha vuelto a España y advierte a sus lectores que es mejor abrir esas páginas "una vez concluida la lectura de las páginas precedentes", otro juego para dar carácter de veracidad a lo narrado³⁶². Se trata de láminas con fotografías, pergaminos y cartas oficiales. En la última entrega de la serie Benítez emplea una estrategia idéntica insertando un cuadernillo cerrado al final de la obra en el que no aporta gran cosa, pero hace al lector esperar un gran desenlace.

En las páginas de *Caballo de Troya 3* Benítez refleja la polémica sobre si *Caballo de Troya* es pura ficción o contiene algún hecho cierto. Por eso el autor se afana en afirmar que todo lo contado es real

Muchas personas tras la lectura de los anteriores Caballos de Troya me formulaban la misma pregunta: ¿Pero es verdad? ¿Todo esto es creíble? Y me veo obligado a repetir lo

³⁶¹ En el original kábala. Según el DRAE cábala (Del hebr. *qabbālāh*, escrituras posteriores a las mosaicas¹).

1. f. Conjetura, suposición. U. m. en pl.

2. f. En la tradición judía, sistema de interpretación mística y alegórica del Antiguo Testamento.

3. f. Conjunto de doctrinas teosóficas basadas en la Sagrada Escritura, que, a través de un método esotérico de interpretación y transmitidas por vía de iniciación, pretendía revelar a los iniciados doctrinas ocultas acerca de Dios y del mundo.

4. f. Cálculo supersticioso para adivinar algo.

5. f. coloq. Intriga, maquinación.

³⁶² Hay muchos ejemplos de obras con documentos, mapas o fotografías como elementos paratextuales. Uno de los más recientes es el de Arturo Pérez Reverte en *El asedio* (2010). En este caso, el escritor nos plantea una novela de tintes históricos e incluye un mapa de Cádiz y otro de su bahía y alrededores para situar físicamente al lector en relación a los acontecimientos que narra.

único que sé: que estos documentos existen y que aunque algunos se empeñen en lo contrario yo no gozo de tanta imaginación. Desde aquí desafío a quien lo desee a construir una vida de Cristo tan cuajada de lógica, audacia y belleza. No es tan sencillo inventar discursos de Jesús de Nazaret -pláticas inéditas y lo que es más interesante, repletas de sabiduría- o esos treinta dos años que los creyentes definen como vida oculta. (Benítez, 1987: 164)

En un alarde de "sinceridad y sensatez", y como ya viene siendo habitual en la serie, el autor lanza una recomendación a los más conservadores e inseguros: no sigan adelante.

Benítez aborda *Caballo de Troya 3* como el fenómeno literario en el que se ha convertido. También advierte que dada la extensión del nuevo documento serán necesarias dos nuevas partes, la tercera y la cuarta. El autor en ese momento, era incapaz de prever siete partes más...

Volviendo al documento recién hallado, éste ni siquiera está mecanografiado sino

(..) manuscrito con evidente dificultad. Como si el autor, sin fuerzas, supiera que aquella era su última misión. (*ibid*: 165)

El diario comienza en 1978 y finaliza el 7 de abril de 1979. Y el criptograma planteado en *Caballo de Troya 2*, se vuelve a exponer con profusión en esta tercera entrega, asegurando que el Mayor salvaguarda el "tesoro". Solo una persona

(...) sedienta de conocimientos y dispuesta arrastrar toda suerte de riesgos y sacrificios esté capacitada para desentrañarlo. (*ibid*: 170)

El nuevo viaje tendrá una duración de once días, del 17 al 28 de abril del año 30. Asistiremos a la narración de la infancia de Jesucristo contada, en parte, por un testigo de excepción, la Señora —como la llama Benítez—, la Madre, es decir, la “no virgen” María. También en este viaje el compañero del Mayor, Eliseo, bajará del módulo y conocerá a Jesús.

Caballo de Troya 3 aporta muy poco literariamente. Benítez da una vuelta de tuerca para exprimir el éxito cosechado, alimentado por fieles lectores y polémicas sobre la posibilidad de que el autor haya plagiado *El libro de Urantia*, como por la

postura cuasi mesiánica que Juan José Benítez adopta en sus manifestaciones públicas y las ampollas que pudo levantar en la Iglesia de un país que hasta 1978 se declaraba confesional.

Y así, sin nada nuevo que nos sirva para este análisis, llegamos a la cuarta entrega de *Caballo de Troya* en la que incluye más *gadgets*, desde sandalias electrónicas a un láser de gas en el báculo que porta Jasón. Como ya nos tiene acostumbrados, Benítez hace un resumen de lo publicado hasta ese momento para refrescar la memoria de los lectores de la segunda y tercera entrega. Habla de los evangelios apócrifos, de estudios arqueológicos realizados con las últimas tecnologías, de... La lectura se vuelve, a cada página, más tediosa.

Merece destacarse en esta cuarta entrega que Benítez repita una fecha que ya había dado, pero que en esta ocasión consigna con más exactitud. Es la fecha del nacimiento de Jesucristo: el 21 de agosto del año - 7 a las 11 horas, 43 minutos y 9 segundos. A partir de estos datos, dedica 10 páginas, como nota al pie, para dar a conocer al lector la carta astral de Jesucristo. Ilustramos este dato con las afirmaciones del propio autor en la entrevista concedida con motivo de la publicación de *Caballo de Troya 8 Jordán*, en el año 2006

¿Es cierto que celebras la Nochebuena el 21 de agosto?

Sí, así es. Desde que empecé a obtener esta información, investigando, me di cuenta de que los que afirman que Jesús de Nazaret tuvo que nacer en verano tenían razón: en invierno las condiciones climáticas de Belén son espantosas y, por otro lado, porque la fiesta de Navidad en diciembre es un invento de la Iglesia que viene del siglo IV. Los días en diciembre, con el solsticio empiezan, a ser más largos; es la victoria del Sol. Desde muy antiguo esto se celebraba con fiestas paganas, con unas comidas estupendas, con intercambio de regalos, con visitas de noche al templo para dar gracias al dios Mitra. (EJJB)

Sobre la posible fecha real del nacimiento de Jesús, Francisco Varo aporta

No se conoce la fecha del nacimiento. Los evangelios no lo dicen, y la mención de “los pastores durmiendo al raso” (cfr. Lc 2,8) invita a pensar en un tiempo menos frío que el invierno. Ahora bien, lo del 21 de agosto a las 12 no tiene fundamento alguno, es pura imaginación literaria.

La datación del nacimiento en el año -7 podría ser, aunque se tiende más bien a pensar en el -4. La razón es que no son convincentes históricamente las dataciones que usó en la edad

media Dionisio el Exiguo para fijar el año del nacimiento de Jesús, y que, por diversos motivos, acabaron por incluir en la numeración de nuestro calendario. (EFV)

La serie debe continuar y para terminar *Caballo de Troya 4* Benítez se decide por un final en un tono todavía más alto: la cuarta entrega concluye con Jasón y Eliseo enterrados vivos...

Nuestro propósito nunca fue analizar toda la serie, pero sí hemos querido apuntalar nuestra tesis aportando toda la información que considerábamos podía enriquecer nuestro estudio. Llegados a este punto, las conclusiones ya han sido extraídas y los "caballos" 2, 3 y 4, simplemente nos han servido para corroborarlas.

Las cuatro primeras entregas de *Caballo de Troya* aparecieron entre 1984 y 1989, con una extensión de alrededor de 500 páginas cada una. Las cuatro siguientes fueron publicándose hasta 2006. Es decir, en torno a 4.000 páginas en ocho entregas y en 27 años (1984, 1986, 1987, 1989, 1996, 1999, 2005 y 2006). En 2011, por fin, Benítez editó la novena y última entrega. En 2006, Benítez nos ofreció su opinión sobre toda la serie

De todos modos, contemplo la obra como algo para las generaciones venideras que tendrán *Caballo de Troya* como algo completo y lo podrán leer, si quieren, seguido. Este es el objetivo más importante de esta obra; no está escrita para el presente. (EJJB)

5.2.5. Acusado de plagio

El gran éxito de *Caballo de Troya* no dejó indiferente a nadie y, en poco tiempo, incondicionales, amigos, enemigos y críticos daban sus opiniones a favor y en contra y comenzaron los análisis e investigaciones en torno a la obra.

En el mes de noviembre de 1987, la revista *Interviú* publicaba un duro reportaje y no dudaba en titularlo: "Caballo de Troya es un plagio". En el antetítulo se informaba sobre la obra plagiada: "J. J. Benítez fusiló el best seller norteamericano Urantia Book". En la entrada y, en ese momento, con tres "caballos" publicados se afirmaba:

De la Rebelión de Lúcifer³⁶³ y los tres Caballo de Troya aparecidos hasta la fecha (...) se puede decir que, aunque no en idéntica proporción, constituyen un plagio de una obra norteamericana que no ha sido nunca publicada en castellano: The Urantia Book, el libro de Urantia. (*Interviú*, 11-1987)

³⁶³ Obra firmada por Benítez y publicada en 1985.

En el mismo reportaje aseguraban que el libro de Urantia

(...) es un monolito perfectamente articulado, con un doble índice que permite adentrarse con relativa facilidad en sus dos mil páginas, las dos mil páginas, más o menos, de los cuatro libros³⁶⁴ de J. J. Benítez (diversamente plagiadas, inspiradas o adaptadas del modelo norteamericano) constituyen un todo de muy difícil seguimiento. Se diría que el autor, consciente o inconscientemente, quema las huellas para que nadie encuentre el sendero que lleva a la fuente de Urantia. Los índices de los libros de J. J. Benítez, por ser de estilo novelesco, no revelan nada, al contrario, están concebidos, como la obra en su conjunto, para que ni el más mínimo detalle sugiera que la *investigación* del autor ni ha sido tal investigación ni nada que se le parezca. Ha sido, exclusivamente, un fuerte montaje, envuelto en palabrería que ha bebido con impunidad de un libro que se coloca sobre la mesa de trabajo y no protesta porque se lea, se le traduzca, se le tire al techo o se le fusile sin piedad. (*ibid*)

En el mes de febrero de 1988, la revista *Interviú* publicaba una entrevista con el editor Fernando Lara Bosch³⁶⁵, entonces consejero delegado de la editorial Planeta, en la que respondía a las preguntas del periodista Francisco Mora sobre las acusaciones de plagio al autor de *Caballo de Troya*. Lara reconocía que Benítez "se ha inspirado para escribir sus tres Caballo de Troya en el libro religioso *The Urantia Book*³⁶⁶, publicado por una Fundación de Chicago, libro del cual ha transcrito literalmente varias páginas". No obstante, el consejero delegado consideraba que "No es plagiar, si como es el caso de Urantia, el libro es para la fundación que lo ha publicado como la Biblia para los cristianos. Se trata del catecismo de una secta religiosa y está siendo copiado, de un modo u otro, por la mayoría de escritores que creen en él. Es un libro, según la citada fundación, *revelado*³⁶⁷ lo que lo convierte en materia de fe para los creyentes". Lara también llega a asegurar que Planeta "sabía desde mucho antes de que saltara la acusación de plagio (...) que estaba inspirándose y bebiendo profundamente en esas fuentes (...) Sabíamos que estaba copiando, pero no si lo estaba haciendo con tres párrafos o con ocho páginas seguidas". Y también aclara que al ser una especie de Biblia para esa fundación "no consideran que el derecho de cita, de copiar párrafos, la difusión en el fondo de sus creencias sea un delito. Más bien creo que lo considerarán

³⁶⁴ Se refiere a los tres primeros *Caballo de Troya* y al ya mencionado *La rebelión de Lucifer*.

³⁶⁵ Fallecido en 1995.

³⁶⁶ Como ya hemos apuntado el libro se tradujo recientemente.

³⁶⁷ En otro momento de la entrevista apunta que la secta que publicó Urantia sostiene que el libro está escrito por extraterrestres.

deseable, como debe considerarlo cualquier religión con la difusión de sus credos". Fernando Lara entiende el plagio como "defensa de la propiedad de autor y no como ataque al lector, que en el fondo, seamos pragmáticos, lo que le interesa es leer obras excelentes que le aporten cosas que le gustan". El representante de Planeta concluye la entrevista asegurando que publicaron la novela "por compromiso" y que la editorial "se sintió preocupada" y dudaba de su posibilidad de éxito.

Respecto a la polémica entre Benítez y el ufólogo y escritor Antonio Ribera, de la que nos ocuparemos en breve, Fernando Lara no duda al señalar la envidia como espoleta de la guerra (unilateral) que se desató. "Ribera jamás ha triunfado literariamente en este país, lo más que ha conseguido vender son unos cinco mil ejemplares (...) tiene unos medios de vida muy precarios y le hemos estado pasando un salario mensual para que pudiera vivir a cambio de unos libros que no ha escrito en un claro incumplimiento (...) el último libro que nuestra editorial ha publicado de Ribera, que se titula *El documento*, yo sí que diría que conceptualmente es un plagio absoluto del libro *Caballo de Troya*". Paradójicamente, Fernando Lara, de alguna manera, cae en su propia trampa y por tratar de defender lo indefendible, termina acusando a su editorial de publicar un libro que sí considera que es un plagio de otro también publicado por Planeta...

Por su parte, Benítez se defiende en una carta dirigida al director de *Interviú* realizando unas cuantas, a nuestro entender, absurdas puntualizaciones. La primera al afirmar que el libro de Urantia no es ningún *best seller* y que "la filosofía de la Fundación que custodia estos documentos *revelados* (o supuestamente *revelados*) por seres del espacio es precisamente lo contrario: difundir esas verdades (o supuestas verdades) cósmicas de una manera gradual, extremadamente prudencial y sin ánimo de lucro". El escritor español continúa: "la naturaleza de tales textos, de origen extra-humano, me autoriza a *beber* o inspirarme en ellos, de la misma forma que podría hacerlo (y otros muchos lo han hecho) con cualquier libro sagrado o de inspiración divina". Además, puntualiza (este es uno de esos momentos en que no queda más remedio que sonreír) que informó a otro periodista (J. Francés, autor del reportaje en el que salía a relucir el tema del plagio) sus "propósitos de citar ésta (Urantia) y otras fuentes en las que me he basado cuando la obra haya sido concluida".

Vale la pena recordar que Benítez, en la última y definitiva entrega de *Caballo de Troya*, tampoco cita como referencia bibliográfica *El libro de Urantia*.

Juan José Benítez no está bien considerado entre los escritores españoles de *cf*. Aunque muchos también recalcan que si no hubiera vendido lo que ha vendido tampoco serían tan enconadas las posturas. Algo en lo que Carlos Pujol coincide

Acusaciones o sospechas de plagio las hay, relativamente, a menudo. Pocas veces llegan a los tribunales porque es una materia muy resbaladiza y es difícil garantizar con todo el peso de la ley si hay plagio o las concordancias son sólo coincidencias.

De todos modos, si el libro se vende mucho, puede contribuir a que se venda más. Si no se vende, rápidamente se acaban los comentarios de si es plagio o no.

Por otro lado, la *cf* en España no es muy brillante. Si se venden muchos libros, pero habitualmente son traducciones del inglés. Lo de Benítez tampoco estoy seguro de que sea *cf*, lo de *Caballo de Troya* es una cosa hecha con mucho desparpajo, con mucha soltura que en aquel momento enganchó a muchos lectores. Hoy en día, el número de lectores de Benítez ha descendido considerablemente. Tal vez porque haya obras internacionales más actuales y escritas por personas más hábiles (ECP)

De todos modos, el que públicamente y con verdadero enconamiento ha denunciado al periodista y escritor navarro ha sido el ufólogo y escritor Antonio Ribera, que fue considerado mentor de Benítez. Ya hemos leído algún comentario sobre él vertido por Fernando Lara.

Ribera, en un ataque de celo profesional o, simplemente, de celos, ha publicado dos obras relacionadas con *Caballo de Troya*. La primera, en 1986, una novela cuyo título *El documento* aparecía bajo el epígrafe *Un diabólico plan cuyo objetivo es destruir los pilares de la civilización judeocristiana*. Y la segunda, en 1988, escrita a la limón con Jesús Beorlegui, llamada *El secreto de Urantia (Ni caballos ni troyanos)*. En este caso, se trata de un ensayo —por ponerle un nombre— en el que se denuncia el supuesto plagio de Benítez. El problema es que está tratado de tal manera que el rigor, del que no dudamos, termina por diluirse cuando nos encontramos con capítulos del siguiente corte

Decálogo del buen plagiador

(...)

- . Que teniendo un hijo y habiendo plantado un árbol, quieran escribir un libro
- . Que teniendo un hijo no quieran plantar un árbol, pero quieran escribir un libro

. Que sin querer plantar un árbol y mucho menos tener un hijo (con lo caros que cuestan)
quieran escribir un libro
(...)

(Ribera y Beorlegui, 1988: 106)

Pensamos que no es necesario hacer ninguna mención más al citado libro. Y respecto a la otra obra mencionada, la novela *El documento* cabe decir que fue publicada en 1986, tan sólo dos años después de que Benítez publicara *Caballo de Troya*.

Se trata de una obra menor. Una triste parodia sin gracia del éxito de Benítez.

En la presentación Antonio Ribera afirma

Este libro es la novela de un hallazgo. El hallazgo puede ser material o no serlo. Su acción discurre en esa región del mundo que hoy llamamos Oriente Medio. (Ribera, 1986: 11)

Lindsdale, el protagonista, contacta con Lucius Samael Hedges, un personaje que parece saberlo todo y cuyo número de teléfono empieza por 666

Sí, por increíble que le parezca, lo sé todo. Todo. Mi saber *ultrapasa* el hoy, para extenderse al ayer e incluso al mañana. (*ibid*: 33)

Samael es considerado por muchos como el nombre primigenio del Lucifer antes de su expulsión del reino celestial. Y los indicios que va presentando Ribera no dejan resquicio a la imaginación del lector. Lindsdale se pregunta

¿Era posible que a finales casi del siglo XX ocurrieran aquellas cosas? ¿Y que él (...) se hallase actualmente en tratos con Satanás para la adquisición de un documento que desmitificaba la figura de Jesucristo?

(...) parecía que todo aquello era cierto, aunque les costase reconocerlo a "Old Nick" bajo la apariencia culta y respetable de Mr. Hedges. Pero esto no era todo: su guardaespaldas -su ángel de la guarda, mejor dicho- era nada más ni nada menos que el mismísimo Arcángel Gabriel, quien a pesar de todo parecía llevarse bastante bien con el Maligno, con el que sostenía cultas y eruditas discusiones. (*ibid*: 62)

De forma pretendidamente cómica Ribera desvela que los ángeles no tienen sexo, aprovecha para arremeter contra el arte moderno personalizándolo en Miró,

Tàpies y Chillida, y convierte a los querubines en cicerones en el tiempo y el espacio del protagonista que, como el de Benítez, termina entrevistándose con Jesús de Nazaret

Lindsdale vio aun hombre de elevada estatura y porte majestuoso, que revestía una bruñida coraza de bronce, que por su belleza parecía griega. Su amplia cabellera negra le caía en bucles por sus anchos hombros.

(...)

-Acercaos -les dijo- soy yo el que buscáis.

(...)

-Sí, yo soy. Y sé también quién eres tú, Jonathan Lindsdale -pronunció el nombre en *inglés* con absoluta perfección fonética-, y sé también a qué has venido de donde has venido -dijo en griego impecable.

(...)

-Sí, sé a que has venido y por qué has venido -dijo el Hombre, rompiendo el silencio- pero lo que está escrito, escrito está.

-¿Qué quieres decir, rabbi?- preguntó Lindsdale.

-En tu siglo yo seré un redentor de todos los hombres, no sólo un redentor de mi pueblo. Y será bueno que así sea. Yo vine a traer la espada, pero traje también algo más. Y este algo más es la noticia de mi Reino perdurable, no sólo la de este reino temporal, por cuya existencia y supervivencia ahora lucho. Mi padre terrenal me dio la Espada; mi Padre celestial me dará la Cruz.

(...)

-Mi Mensaje (...) Es para ahora. Y el Ahora es el tiempo del hombre. Pasado y Futuro no existen. Sólo hay un gran Ahora. Y es ese Ahora el que los hombres pierden constantemente. Y lo pierden en nombre de quimeras, de fantasías nebulosas, de proyectos utópicos, pero lo único que tienen (¡desdichados!) es este Ahora que dilapidan insensatamente. (*ibid*: 153-154-155)

Para cerrar la novela, Ribera advierte a los lectores que su texto no es una novela histórica. También se declara harto de las discusiones sobre la historicidad de Jesús o la autoría de los Evangelios, pues pertenecen a una realidad "más alta" como norma ética. Para terminar, en su epílogo, dedicado, aunque no lo explicita, a Juan José Benítez dice

Quizá esta Humanidad actual necesita el fuego apocalíptico, la purificación por el rayo -¿tal vez atómico?- para resurgir de sus cenizas como un Ave Fénix que finalmente ha aprendido. Pero antes del Fénix, está el Buitre.

Y es el Buitre el que ahora impera. (*ibid*: 180)

Por si esto no fuera suficiente concluye con la siguiente NOTA DEL AUTOR

Haciendo suya la sabia máxima de que "prevenir es mejor que curar", el Autor de este libro desea señalar aquí que la figura de Mr. Hedges le fue inspirada por "Voland", el Diablo creado por el genial escritor ruso Mikhail Bulgàkov en su novela *El maestro y Margarita*. Con esto el Autor se adelanta a lo que puedan decir críticos enterados. Tener influencias literarias es lícito y admisible; no lo es, en cambio, plagiar o copiar sin citar las fuentes.

A título puramente anecdótico debemos señalar que entre las obras consultadas por Antonio Ribera aparece en un apéndice final, *El enviado* de Juan José Benítez, escrito en 1979.

a. Similitudes con el *Libro de Urantia* (1955)

Lo cierto es que en nuestra investigación hemos detectado, simplemente ojeando *El libro de Urantia*, más de una veintena de acontecimientos narrados en *Caballo de Troya* que se corresponden de manera casi literal. Por motivos de espacio aportamos tan sólo un par de ejemplos de los muchos encontrados. En el primero, Benítez cambia el orden de lo expuesto en la página 1911 de *El libro de Urantia*

Los saduceos, que ahora controlaban y dominaban el sanedrín, deseaban eliminar a Jesús por las razones siguientes:

1. Temían que el creciente favor popular con que la multitud consideraba a Jesús amenazara con poner en peligro la existencia de la nación judía, debido a una posible complicación con las autoridades romanas.
2. El ardor de Jesús por la reforma del templo afectaba directamente a sus ingresos; la depuración del templo perjudicaba sus bolsillo.
3. Se sentían responsables de la preservación del orden social, y temían las consecuencias de una expansión posterior de la nueva y extraña doctrina de Jesús sobre la fraternidad de los hombres.

(*El libro de Urantia*, 2009: 1911)

En cuanto a los saduceos, sus deseos de ver muerto a nuestro Maestro se basan en esto:

"Primero: temen que la creciente simpatía del pueblo por Jesús ponga en grave peligro la existencia de la nación. Los romanos dicen no aceptarán jamás un movimiento revolucionario como el que parece predicar Jesús.

"Segundo: esa extraña doctrina del rabí de Galilea, pregonando la hermandad entre todos los hombres, les parece un insulto. Son ellos los únicos responsables del orden social y tiemblan ante semejante corriente filosófica.

"Y tercero: la "limpieza" del templo por parte del Maestro, provocando el derribo de las mesas de los cambistas y su retirada del atrio, ha colmado su paciencia. Según mis noticias, sus pérdidas económicas han sido muy cuantiosas...

(Benítez, 1984: 244)

En el mismo pasaje encontramos

Los fariseos tenían motivos diferentes para desear quitarle la vida a Jesús. Le tenían miedo porque:

1. Se había opuesto eficazmente al dominio tradicional que los fariseos ejercían sobre el pueblo. Los fariseos eran ultraconservadores, y les encolerizaba amargamente estos ataques, supuestamente radicales, contra su prestigio establecido como instructores religiosos.
2. Sostenían que Jesús violaba la ley; que había mostrado un desprecio total por el sábado y por otras numerosas exigencias legales y ceremoniales.
3. Lo acusaban de blasfemia porque se refería a Dios como si fuera su Padre.
4. Y ahora estaban profundamente irritados contra él a causa del último discurso que había pronunciado aquel día en el templo, donde en la parte final de su alocución los acusaba severamente. (*El libro de Urantia*, 2009: 1911)

- Para los fariseos, los motivos son distintos a los de los saduceos. Aquéllos se basan en lo siguiente:

"Primero: temen a Jesús porque son muy conservadores y no desean que la gente les retire su viejo prestigio como "maestros en religión".

"Segundo: sostienen que Jesús es un infractor de la Ley. Aseguran que ha violado el sábado y otras muchas ceremonias sagradas.

"Tercero: consideran una blasfemia que se autoproclame como Hijo del Divino.

"Y cuarto y último: se sienten ofendidos por esa última denuncia del rabí en el templo." (Benítez, 1984: 244)

En el siguiente ejemplo que aportamos, Benítez de nuevo se limita a ampliar con pequeños detalles lo que se expone en la página 1890 de *El libro de Urantia*, en el documento 173 de *La vida de Jesús*.

(...) en el mismo momento, el aire se desgarró con los mugidos de una manada de unos cien bueyes que estaban siendo conducidos de una sección de los corrales a otra (...) Ante el asombro de sus apóstoles, que estaban allí cerca y que se abstuvieron de participar en lo que siguió a continuación, Jesús bajo del estrado de los instructores, se dirigió hacia el muchacho que conducía el ganado a través del patio, le quitó el látigo de cuerdas y sacó rápidamente a los animales del templo.

(...) en esos momentos irrumpió en la explanada una manada de bueyes - algo más de un centenar- que era conducida, a través del atrio (...) Cuando el gigante se percató de esta última escena, ante el asombro de sus discípulos y de cuantos nos encontrábamos presentes, soltó su manto y, dejándolo caer sobre la escalinata, salió al encuentro del pastor, arrebatándole el látigo de cuerdas. Con una seguridad inaudita, el Galileo fue reuniendo a los astados, sacándolos del templo (...)

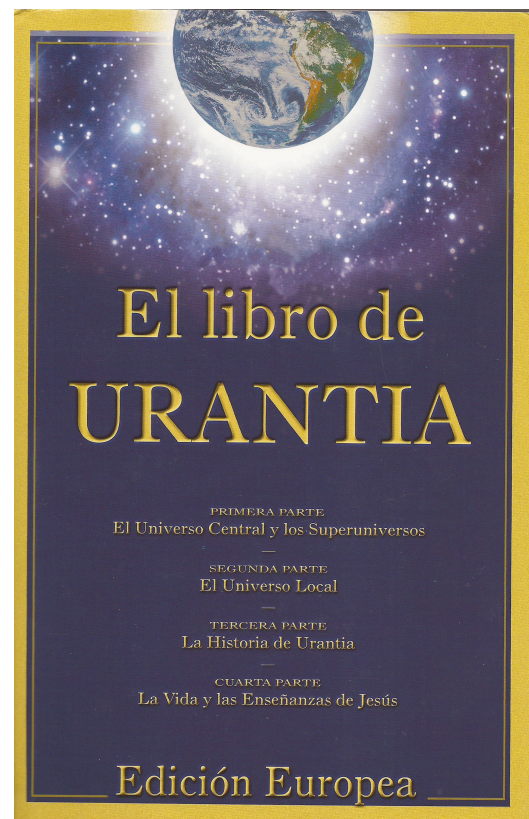
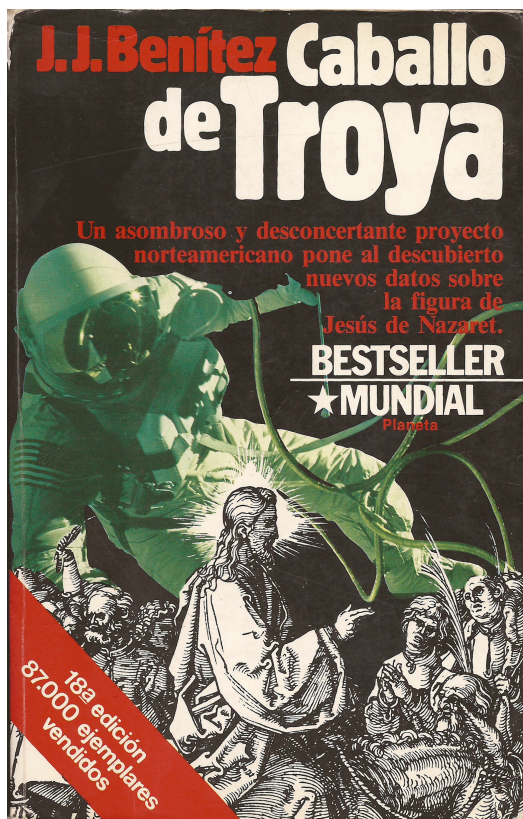
Y continúa

Pero eso no fue todo. Ante la mirada asombrada de las miles de personas reunidas en el patio del templo, se dirigió a grandes zancadas majestuosas hacia el corral más alejado, y se puso a abrir puertas de cada establo y a expulsar a los animales encerrados (...) Jesús regresó a la tribuna de los oradores, y dijo a la multitud: "Hoy habéis presenciado lo que está escrito en las Escrituras: Mi casa será llamada una casa de oración por todas las naciones, pero habéis hecho de ella una cueva de ladrones".

(Urantia, 2009: 1890)

Pero eso no fue todo. Una vez concluida la operación de "limpieza", Jesús de Nazaret, en silencio, se abrió paso majestuosamente entre la multitud, dirigiéndose a grandes zancadas (...) volvió entonces a lo alto de las escalinatas y, dirigiéndose a la multitud, gritó: - Vosotros habéis sido testigos este día de lo que está escrito en las Escrituras: "Mi casa será llamada una casa de oración para todas las naciones, pero habéis hecho de ella una madriguera de ladrones".

(Benítez, 1984: 162-163)



En 1984, Juan José Benítez sorprendió a miles de lectores con Caballo de Troya, obra en la que presentaba la figura de Jesús con ciertos matices que no aparecían en los evangelios canónicos. Ya en ese momento, se habló de las similitudes que guardaban muchos de sus pasajes con los recogidos en El libro de Urantia, traducido al francés, pero no al español cuya edición no apareció hasta 2009.

¿Por qué Benítez decide no hacer mención alguna a *El libro de Urantia* como fuente de documentación? Nosotros hemos elaborado nuestra propia hipótesis, pero primero trataremos de resumir qué es, en qué consiste y cuál es el origen de la citada obra.

El libro de Urantia fue escrito entre 1922 y 1955 en Estados Unidos y fue publicado por primera vez en 1955. En la propia obra se dice que el texto fue escrito por criaturas celestiales o sobrehumanas sirviéndose un ser humano dormido, una mujer, como modo de transmisión. Por lo tanto *El libro de Urantia* no tiene un autor conocido aunque sus derechos sí pertenecen a la Fundación Urantia, con sede en Chicago. Aunque en 2001, un tribunal estadounidense lo reconoció como libro de dominio público. Recordar de nuevo que en la época en la que el navarro escribió casi la totalidad de la serie *Caballo de Troya* (las ocho primeras entregas) no había traducción al castellano de *El libro de Urantia*, con lo que imaginamos que utilizaría y traduciría de la versión original en inglés o la versión traducida al francés. Hasta 2009 no se publicó de manera completa y comprensible en castellano.

Urantia es el nombre que en la obra se le da al planeta Tierra y los urantianos sería el gentilicio por el que se conoce a sus habitantes.

Por su génesis se supone que es un libro revelado con un prólogo y cuatro partes. En la primera, se describe a Dios, la trinidad, las personalidades más elevadas de la administración universal, la isla del paraíso, el universo central de Havona y los superuniversos. En la segunda, se describe la formación y creación del universo local y de sus habitantes, la implantación de vida, los adanes y evas planetarios y la rebelión de Lucifer³⁶⁸. En la tercera, se describe la historia del planeta Tierra desde antes de que se formara el sistema solar hasta la época de Jesús de Nazareth. Y la cuarta, la que nos interesa, describe la vida de Jesús de Nazaret desde antes de nacer hasta después de morir, año por año. Es la parte más extensa con diferencia y en la que más hincapié se ha hecho tradicionalmente.

En *El Libro de Urantia*, al igual que hace Benítez en *Caballo de Troya*, se niegan la mayor parte de los dogmas de la Iglesia Católica como la virginidad de María, su Inmaculada Concepción, el infierno y la resurrección de la carne. También apunta, en relación con la no resurrección de la carne, el cambio de los seres humanos desde su nivel material al espiritual.

³⁶⁸ Nombre de otro libro supuestamente plagiado por Benítez que se publicó en 1985.

De nuevo surge otra pregunta ¿Por qué no ha sido denunciado Benítez por la Fundación poseedora de los derechos de dicha obra? Tal vez, haya más de un motivo:

Proselitismo: Una buena forma de llegar a más personas puede ser a través de la literatura. Si un autor escribe sobre temas que interesan a la Fundación y el *Libro de Urantia* no ha sido traducida a otras leguas a excepción del francés, se podría entender como un buen abono para un terreno en el que en el futuro quisieran sembrar.

Desconocimiento: Los responsables de la secta quizá desconocieran la existencia del libro. Es una posibilidad, pero un tanto sorprendente.

Discreción: Una secta tal vez no tenga interés en litigar y, como vulgarmente se dice "salir en los papeles".

Contradicción o paradoja: Para explicar esta última posibilidad referiremos un ejemplo sobre Dan Brown y su obra *El código Da Vinci*

Brown claramente había tomado de *El enigma sagrado* la premisa de *El código Da Vinci*, y esto no les sentó bien a Baigent y Leigh, quienes en marzo de 2006, presentaron en Gran Bretaña una demanda por violación de derechos de autor contra al editorial de Brown, Random House. El juez falló en contra de Baigent y Leigh, puesto que ellos habían afirmado que *El enigma sagrado* no era una obra de ficción. Como frecuentemente los escritores de ficción extraen de la no ficción el contexto de sus obras, la demanda de Baigent y Leigh por violación de derechos de autor no era válida". (Fritze, 2009: 14)

En 1982, Michael Baigent, Richard Leigh y Henry Lincoln publicaron *El enigma sagrado*. En el libro afirman que Jesucristo y María Magdalena contrajeron matrimonio y su linaje subsistió hasta nuestros días. También aseguran que terminaron por emigrar a lo que hoy en día es el sur de Francia y allí se relacionaron con las familias nobles merovingias que reclamaron el trono de Francia en torno a una sociedad secreta: el Priorato de Sión.

La obra cosechó una gran éxito de ventas, pero para los historiadores no dejaba de ser una bonita historia sobre lo que podría haber pasado si Jesús de Nazaret hubiera dejado descendientes. Los autores, como en el caso de Benítez, sostenían que todo lo aparecido en el libro eran hechos reales. Si eran hechos reales, Dan Brown tenía derecho a utilizarlos como cualquier escritor que se sirve de hechos reales y ficticios para dar forma a una novela sea de corte histórico o no.

La Fundación Urantia considera que el *El libro de Urantia* es un libro revelado, como se considera la Biblia, y aunque en ese momento los derechos de autor hubieran

estado a nombre de la Fundación, una demanda por plagio no habría tenido sentido. Sólo hubieran podido ganarla reconociendo su propiedad intelectual, es decir, contradiciéndose y asegurando que la historia era inventada, producto de la imaginación de uno o varios autores físicos.

Sea como fuere el 21 de agosto de 2007, Ione M. Christensen colgaba en *La Comunidad elpais.com* la transcripción de un escrito de Olga López, presidenta de la Asociación Urantia de España, respondiendo a la pregunta de por qué la Fundación Urantia no había denunciado el plagio de Benítez:

En primer lugar, hay que tener en cuenta que muchos lectores hispanohablantes del Libro (entre los cuales me incluyo) supieron precisamente de la existencia de éste a través de los libros de Benítez, algunos de los cuales mencionas en tu correo. Esto le ha dado una publicidad al LU que, paradójicamente, no tiene entre los angloparlantes, y ha hecho que en poco tiempo las ventas de ejemplares del LU en español igualen a las ventas del original en inglés.

En segundo lugar, la "publicidad" que ha hecho Benítez del LU al incluir partes de éste en sus libros, no desvirtúa el mensaje que transmite. En otras palabras: las enseñanzas del LU se muestran en los libros de Benítez sin desvirtuarse.

En tercer lugar, me consta que ha habido contactos entre los responsables de la Fundación y Benítez, y que éstos han sido cordiales. Desconozco si Benítez ha hecho donaciones a la Fundación como gesto de buena voluntad.

Teniendo en cuenta que la Fundación respeta el anonimato de los donantes que así lo deseen, es posible que esas donaciones se hayan hecho efectivas y que no lo sepamos. También, por supuesto, sería posible que no hubiera hecho ninguna donación. En este caso sí que sería reprochable la actitud de Benítez, pero allá cada cual con su conciencia.

Dadas las razones anteriores, y puesto que la difusión del LU no se ha visto perjudicada (antes al contrario), la Fundación ha preferido no emprender acciones legales que supondrían un gasto económico que necesita para empresas mucho más constructivas.

La Asociación Urantia de España, como López apunta —y tratándose de una secta es más fácil de entender— no tiene capacidad para emprender acciones legales sin el “permiso” de sus superiores. Y lo corrobora en el final de su carta:

En definitiva: si la Fundación Urantia no desea "hacer sangre" de este tema, nosotros (la Asociación Urantia de España) tampoco.

b. Pseudohistoria y psuedociencia

En su obra *Conocimiento inventado. Falacias históricas, ciencia amañada y pseudoreligiones* (2010) Ronald H. Fritze define la historia como un relato verídico del pasado del hombre. Pero ¿qué sucede cuando una persona insiste en que sus escritos son relatos verídicos del pasado del hombre?

La respuesta son las pruebas; la cantidad y la calidad de las pruebas. Estas pueden adoptar formas de documentos del pasado, mapas viejos, utensilios, restos arqueológicos y hallazgos científicos con implicaciones históricas.

Los pseudohistoriadores suelen enfocar sus temas partiendo de ideas preconcebidas, y hasta de intenciones ocultas fundadas en el deseo de obtener beneficios o reputación (...) los pseudohistoriadores seleccionan sus pruebas (...) y sólo utilizan las evidencias que sustentan su causa (Fritze, 2009: 17)

En *Caballo de Troya*, Benítez, como cualquier novelista, hace un uso interesado de sus fuentes, encaminado a arropar una historia y cuadrar un argumento. La información que aporta y que él asegura secreta no tiene valor histórico y ni siquiera periodístico pues aún cuando un periodista no debe revelar sus fuentes, lo que sí está obligado a hacer es contrastar sus informaciones, cosa que como hemos reseñado, él mismo reconoce que no hace. Una vez contrastada esa fuente adquiriría el doble valor: histórico y periodístico.

Benítez sigue la estela de otros muchos autores que han decidido adoptar unas pautas determinadas para confeccionar sus obras y de dotarlas de un aura pseudocientífico o pseudohistórico y hasta de cierta heroicidad al sacar a la luz cosas que nadie antes se había atrevido airear. El autor de *Caballo de Troya* cumple esas pautas

P.- ¿Has sentido miedo en algún momento?

Benítez.- He sufrido bastante desprestigio profesional desde hace ya algún tiempo. Son gajes del oficio y lo comprendo y lo entiendo. Hay determinados sectores conservadores que no les hace mucha gracia que alguien ponga en tela de juicio algo que se supone que es sagrado. Pero para mí, una de las capacidades más importantes del ser humano es la capacidad de dudar y de pensar por si mismo, y de filtrarlo todo, sea o no de religión, sea

de historia o de política, sea de lo que sea. El ser humano tiene el derecho y la obligación de filtrarlo todo y eso es lo que yo hago; invito con mis libros a que la gente dude y cuanto más sagradas sean las cosas más se ha de dudar.

P.- Pero no dejan de ser novelas...

Benítez.- Bueno, esa es una definición tuya . No creo que sea una novela...

P.- ¿Una historia novelada o un hecho cierto?

Benítez.- Un hecho cierto. (EJJB)

Sin entrar en detalles nos gustaría subrayar la diferencia entre historia novelada y novela histórica.

Con el fin del siglo XX e inicios del XXI la moda de la novela histórica y la de la historia novelada recibió un fuerte impulso y el reconocimiento de millones de lectores. De manera paralela, la narrativa pseudocientífica y pseudohistórica también ha crecido. Benítez aprovecha convenciones de la historia novelada y de la narrativa pseudocientífica y pseudohistórica.

Los estudios obsoletos y anticuados se rebarajan y recombinan con obras pseudohistóricas aún más viejas para dar a luz nuevas ideas e hipótesis, o a menudo simplemente para reinventar ideas pseudohistóricas aún más antiguas y semiolvidadas.

La pseudohistoria y la pseudociencia son fenómenos modernos. Sus temas pueden ser antiguos, o incluso primigenios, y sus fuentes pueden remontarse al principio de los registros históricos, pero existen básicamente desde las últimas décadas del siglo XIX (Fritze, 2009: 19)

También, en torno a la figura de Benítez y de su obra, se ha desarrollado — aunque ha perdido fuerza con el tiempo— lo que el sociólogo Colin Campbell señala como entorno cúllico. Campbell lo define como organizaciones efímeras, no muy estructuradas y más bien individualistas que siguen un sistema de creencias. Benítez consiguió con *Caballo de Troya* que muchos cristianos que tenían un tanto dejadas de lado sus creencias retomaran la vida de Jesucristo desde una perspectiva más humana. La cercanía con que el autor trata los últimos días del Hijo de Dios en la Tierra ganó adeptos que valorizaron la figura de Jesucristo

Se ha sugerido que las creencias poco ortodoxas, a menudo irracionales y en ocasiones espirituales, que surgen de la pseudohistoria y la pseudociencia, pueden servir como sustitutos de la religión tradicional. También se ha sugerido que los géneros populares de

ficción, como la ciencia ficción, el terror y la fantasía, han inspirado diversas teorías pseudohistóricas y pseudocientíficas (*ibid*: 20)

Y es que como el mismo Benítez reconoce en la entrevista

P.- Con Caballo de Troya muchos sintieron cercana la figura de Jesús de Nazaret. Obvio, esto está bien, pero habrá seguidores muy variopintos...

Benítez.- Sí, se ha creado una especie de mundo que sigue esta saga como sucede con otras obras. Me parece muy bien que la gente se enganche a Jesús de Nazaret.

P.- ¿Y a Juan José Benítez como a un profeta?

Benítez.- Algunos me quieren ver así, pero, como comprenderás, cuando me doy cuenta de esto salgo corriendo. (EJJB)

Internet está repleta de páginas y foros donde se sigue discutiendo sobre la veracidad de la obra, sobre su bondad o escasez literaria. Fanáticos defensores de Benítez y sus nobelas y feroces detractores participan en estas virtuales discusiones. Como ejemplo de los primeros sirva una muestra

Web realizada de forma altruista y sin ánimo de lucro alguno. Sólo con motivo de difundir el mensaje de esta obra así como de reunir a sus lectores repartidos por el mundo (<http://www.caballodetroya.es.vg>) (26-06-2010)

Lo que directamente conecta con otra de las afirmaciones de Ronal H. Fritze

No podemos escapar de la pseudohistoria ni de la pseudociencia. La única diferencia es que ahora existen más ideas pseudohistóricas y pseudocientíficas, y otros medios para difundirlas además de los libros. El sistema de propagación de los pseudohistoriadores y pseudocientíficos pone hoy en día al servicio de los charlatanes los recursos del cine, la televisión, la radio, las revistas e internet (Fritze, 2009: 12)

Lógicamente la pseudohistoria aborda temas sensacionalistas. La Biblia está repleta de historias fascinantes y Benítez tiene el acierto de dar la oportunidad a los receptores de abrazar otra imagen de Jesucristo. Es la fascinación de la cultura popular por una visión que quieren creer. Lectura ligera de hechos por todos conocidos. De todos modos, el navarro decide entrar en el club de los pseudohistoriadores voluntariamente al asegurar, por activa y por pasiva, que *Caballo de Troya* no es un novela sino un hecho cierto.

Ante esto sólo nos queda citar a Voltaire en *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones* (1769) y *La filosofía de la historia*:

Guardémonos de mezclar lo dudoso con lo cierto, y lo quimérico con lo verdadero; bastantes pruebas tenemos sobre las grandes revoluciones del globo, sin ir a buscar otras nuevas. (Voltaire, 1838: 6)

Los ejemplos de obras pseudohistóricas y pseudocientíficas son muchos. En 1877, Madame Blavatsky publicaba *Isis sin velo*

Ella afirmó que su libro se basaba fundamentalmente en las páginas precipitadas de un manuscrito compuesto por los Maestros. De hecho, este libro fue el producto de una síntesis, redactada con ayuda considerable de Olcott, de alrededor de cien libros sobre temas esotéricos. Con frecuencia Blavatsky plagiaba en vez de sintetizar (Fritze, 2009: 52)

Lo que afirma Fritze de Blavatsky se puede aplicar a Benítez que toca todos los temas clásicos de la pseudohistoria y trata de conciliar la Biblia con los avances de la científicos y tecnológicos. Lo que es históricamente inadmisibile es que el autor español conceda a otros textos antiguos mayor autoridad y autenticidad que a la Biblia por el mero hecho de pertenecer ésta a la esfera de la documentación “oficial” y revelada. Pero, en definitiva no hace nada nuevo. Erich Von Däniken combinaba ufología y pseudohistoria. En 1968, *Recuerdos del futuro* se convirtió en un *best seller*. La religión estaba de capa caída y él ofrecía una nueva religión a los desencantados que “se adaptaba mejor al espíritu de la época, especialmente debido a que partía de pruebas científicas e históricas”. (*ibid*:245)

Miguel Ángel Sabadell, licenciado en Astrofísica por la Universidad Complutense y doctorado en Física Teórica por la Universidad de Zaragoza, ha sido responsable de divulgación del Centro de Astrobiología, asesor del consejero de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón, ha participado como autor en el *History Project* de la Agencia Europea del Espacio (European Space Agency, ESA) y editor de ciencia de la publicación *Muy Interesante* e invitado-experto en *La Aventura del Saber* de La2. En el blog dedicado a la ciencia del diario *Público* y bajo el epígrafe *Ciencia de pega* y titulado *Érase una vez* sacó a la luz el gran ejemplo español de cómo los pseudohistoriadores y pseudocientíficos patrios, entre los que cuenta a Benítez, son capaces de agarrarse a un clavo ardiendo para tratar de poner toda clase de

teorías conspirativas basadas en documentos secretos y sucesos relacionados con el mundo paranormal o extraterrestre y utilizarlas para su provecho confiando en la credulidad de no pocos lectores

Déjenme que les cuente una historia que ha sucedido en la realidad. En 1979 aparecía el libro *Bases de ovnis en la Tierra*, escrito por un tal Douglas O'Brien, que se presentaba como la autobiografía de un ex-agente de la CIA. Adelantando el más puro estilo de *Expediente X*, este agente secreto se dedicaba a *facere entuertos* –que no *desfacerlos* como Don Quijote– relacionados con el fenómeno ovni, revelando casos de accidentes aéreos inexplicables (por ejemplo, el accidente de 1978 en la isla de Hierro de un avión militar norteamericano) o incidentes protagonizados por naves ET que a punto estuvieron de desencadenar una guerra mundial. O'Brien llevaba manipulando información desde 1966. Todo, provocado por naves extraterrestres. Incluso revelaba que se había bombardeado con armas nucleares la Luna para destruir ciertas instalaciones... La pequeña empresa editora tuvo que cerrar por lo que se dijo que eran problemas económicos y de ese libro sólo vieron la luz unos pocos centenares de ejemplares. ¿Conspiración, ocultamiento? (<http://blogs.publico.es/ciencias/page/103/>) (13-12-2012)

Benítez no desaprovechó la ocasión y, como asegura Sabadell, la “información” no cayó en saco roto

En 1983 el conocido escritor-ufólogo Juan José Benítez publicaba un extenso artículo en el periódico *Heraldo de Aragón* en el que aparecían algunos de los casos del libro, según decía “extraídas de los propios círculos militares norteamericanos”. Es más, en una colección de fascículos titulada *Enciclopedia de ovnis*, dirigida por él, presentaba casos de O'Brien provenientes de sus “fuentes de los servicios de información”. Muchos ufólogos creyeron estas historias. Uno de ellos, Francisco Padrón, incluso encontró un testigo del “misterioso” suceso de la isla de Hierro.

Y miren ustedes por dónde, desde los años 90 soy amigo del autor del libro. Solo que no es ni espía ni norteamericano. Su nombre real, Javier Esteban. Él es el autor de esta solemne tomadura de pelo: fue a la hemeroteca, buscó noticias y su imaginación hizo el resto. Benítez tragó y durante años, con él, los ufólogos patrios. Bruno Cardeñoso, hoy director de la revista *Historias de Iberia Vieja* y experto conspiranoico, afirmó que recibía de Esteban “una serie de informaciones ovni ciertamente importantes, algunas de las cuales –tras las comprobaciones oportunas– resultaron ser verdaderas”. Las risas de Javier las hubieran escuchado los ET de las bases en la Luna si no fuera porque el sonido no se propaga por el espacio. Por cierto, en 1966 Javier tenía 8 años. (*ibid*)

Poco más podemos añadir al lúcido y lúdico artículo subido al blog el 7 de

septiembre de 2008. Nada mejor que encontrar un libro poco difundido de contenido fantástico escrito en forma de diario o comunicación oficial documentada para, a partir de ahí, empezar a pergeñar teorías e hipótesis con las que alimentar el gusto por lo maravilloso de los adictos a los grandes enigmas de la humanidad y de los más inocentes.

5.2.6. Intertextualidad

Una de las primeras conclusiones que se extrae de *Caballo de Troya* en clara coincidencia con *El libro de Urantia* es el empeño o estrategia de los autores en echar por tierra los dogmas católicos.

Jesús de Nazaret no es concebido por obra y gracia del Espíritu Santo pues como hemos sustanciado en páginas precedentes la "anunciación" es posterior a la "concepción", por lo que no ha lugar tampoco a la Inmaculada Concepción. Jesús no descendió a los infiernos y al tercer día no resucitó de entre los muertos. Sería más exacto decir que desapareció de entre los muertos y reapareció en otro estado que nada tiene que ver con el cuerpo físico; es decir, no existe resurrección de la carne, de alma y cuerpo.

Jesús, en *Caballo de Troya*, tampoco es unigénito y Benítez nombra a alguno de sus hermanos que por la Iglesia habían sido interpretados como primos o familiares, ya que en los textos originales se suponen que no existía el significado cerrado de la palabra "hermano" que sí tiene en otras lenguas.

Jesús de Nazaret en *Caballo de Troya* no constituye una iglesia visible. Es más, el Nazareno es preguntado directamente por el viajero del tiempo sobre este asunto y corrobora que Pedro no es ningún momento designado como cabeza de la Iglesia.

Obvio. Benítez niega la mayor al destacar la multitud de errores o manipulaciones de la Biblia que se designa como una de las dos fuentes de Revelación, la Escrita, y también niega la Tradición Apostólica, que compondrían las enseñanzas de los apóstoles no escritas y transmitidas a lo largo de los siglos, por la Iglesia.

Las piezas del dominó van cayendo. Visto lo leído, el Magisterio de la Iglesia, por ende también carece de sentido así como la doctrina de la sucesión apostólica. Sobre la infalibilidad del Papa, por tanto, mejor, ni hacer mención.

Para concretar el resumen contradogmático que destila *Caballo de Troya*, lo hacemos con uno de los aspectos más llamativos y de mayor recreo literario en la obra: Jesús de Nazaret, en la Última Cena, no instituyó el sacramento de la Eucaristía.

Ahora ya sabemos por qué la novela de Benítez tuvo tan mala acogida en las esferas eclesiásticas

P.- ¿Por qué crees que a la Iglesia le ha caído tan mal tu trabajo cuando has conseguido con tus libros que mucha gente volviera otra vez sus ojos hacia la figura de Jesús?

Benítez.- Pues esa es una buena pregunta porque han sido millones de personas las que han seguido esta saga y los planteamientos de un Jesús de Nazaret hombre/Dios; una divinidad. Yo lo que he hecho ha sido acercar a una figura divina pero también humana. La he tratado de forma mucho más próxima, mucho más a medida de los corazones de toda la gente... Los sectores conservadores no lo quieren reconocer, pero tampoco me importa mucho. (EJJB)

Para desacreditar los evangelios Benítez recurre de nuevo a las teorías “conspiranoides” de las que tanto provecho ha sacado en su carrera literaria

P.- Por qué los evangelios oficiales salen tal mal parados en *Caballo de Troya* ¿Ya desde antiguo se manipulaba tanto?

Benítez.- Pues sí. Basta con echar una mirada a los evangelios llamados canónicos para descubrir que han sido escritos de acuerdo a intereses de grupo, de una filosofía, de una comunidad que estaba naciendo en esos momentos. Hay muchas cosas que no se sostienen por mucho que queramos colocarlas bajo el paraguas de los dogmas. Están llenos de errores, manipulaciones y lamentables olvidos. Esto tampoco es nuevo. A lo largo de la historia pagana de cualquier cultura es algo que se ha repetido siempre. La historia habría que revisarla desde el principio y aún así también nos equivocaríamos. (*ibid*)

Respecto a la supervivencia de lo que Benítez parece considerar una falacia religiosa el escritor alude a la inmadurez del ser humano

P.- Para ser un trabajo tan "chapucero" el de los evangelios canónicos lo hicieron con una gran visión de futuro para que perduraran durante tantos siglos... ¿Estamos tan dispuestos a creer en lo que sea?

Benítez.- Pues supongo que el ser humano necesita creer en lo que sea o bien para contentar su espíritu o para tener una esperanza de que lo que tiene delante no es lo último ni lo final y, eso, las religiones en general, no sólo la católica, lo han sabido manejar muy bien; la prueba es que hay millones de personas en las religiones monoteístas. Yo me imagino que es como el sarampión infantil; hay que pasarlo. (*ibid*)

La intertextualidad es una constante. La Biblia es su principal fuente de información y también el pilote de su argumento. El escritor utiliza los evangelios canónicos buscando supuestas lagunas informativas y diferencias entre los relatos sobre un mismo hecho para crear un nuevo argumento o plagiarlo. Trata de profundizar en los personajes, también en algunos muy secundarios, y desarrollarlos, intentando hacerlos más poliédricos. No lo consigue.

Con la figura de Jesús de Nazaret deja al descubierto sus carencias como novelista, pues los claroscuros propios de un personaje redondo dejan de serlo. En el intento de corregir y desautorizar a los evangelistas, Benítez desvela el misterio que rodea a Jesucristo convirtiéndolo, a fin de cuentas, en un "simple" extraterrestre. La explicación pseudocientífica que intenta dar a sus actos, desde su concepción hasta su resurrección, mata al personaje. Nos presenta un Jesucristo lineal, con una misión en la Tierra —que Benítez no desvela— apoyado por unos seres que aparecen en objetos volantes no identificados, que provocan explosiones atómicas subterráneas, viajan en el tiempo y envían imágenes holográficas para hacer llegar el mensaje a unos apóstoles que tal como Benítez los dibuja caen en la estulticia.

Las contradicciones que se dan en la obra alcanzan su punto más notorio en el resumen que se puede hacer de la misma. Un ser de naturaleza humana y, supuestamente divina, es concebido en la Tierra como portador de un mensaje que ninguno de los que elige para transmitirlo entiende. Este ser, por tanto, dotado de una inteligencia muy superior y amparado por una tecnología avanzada, falla en su misión. A esto habría que sumar la manipulación a la que se ve sometida con el paso del tiempo su historia, sacrificio y mensaje. Una manipulación, según Benítez, orquestada por poderes terrenales y, por ende, con unos intereses concretos y, además, conseguidos.

De todo esto se desprende que los simples mortales, los mismos que no entendieron el mensaje, sí fueron capaces de manipularlo y mantenerlo vigente durante 2.000 años en los que han ido recibiendo réditos en todo tipo de ámbitos. La inteligencia de ese ser superior y los que le enviaron queda, como poco, en entredicho. La partida la ganan personajes como Pedro, poco más que un gañán en la versión de Benítez, y el resto de apóstoles y allegados que, salvo excepciones, forman un "rebaño" de escasa sagacidad y capacidad estratégica.

No hay misterio. En su afán por desvelar incógnitas —lo no contado o perdido en la noche de los tiempos— el autor recrea una historia sin fin, sin altibajos. Una

especie de juego de preguntas y respuestas que no dejan espacio a la imaginación o a la interpretación del lector.

El *best seller* queda convertido en una extensa novela menor, en un simple pasatiempo que en las siguientes entregas se convierte en repetitivo y predecible.

Curiosamente, la intertextualidad de la obra se centra en la Biblia. Curiosamente porque es una novela rica en fuentes aunque la principal, *El libro de Urantia*, no la mencione. Flavio Josefo, multitud de escritos rabínicos y leyes hebreas, las palabras de Plinio el Viejo, la *Historia de Roma* de Dión, *La Misná* u otras fuentes contemporáneas como la de S. Zeitlin (*The crucifixion of Jesús reexamined*) (1941), H. Mantel (*Studies in the Story of the Sanhedrin*) (1961), P. Winter (*On the trial of Jesus*) (1961), J. Carmichael (*The death of Jesús*) (1963), D. Fluscher, J. Isaac, H. Cohn, C. R. Wilson y un largo etcétera, no son puestas en entredicho. Se utilizan para aportar datos, teorías o simples hipótesis, pero es la Biblia el objeto de controversia. La explicación a nuestro entender es muy simple: tanto *Caballo de Troya* como *El libro de Urantia* existen gracias al libro más leído de la historia. Y la historia, de leve argumento, sólo es posible en contraposición con la historia sagrada por todos conocida y sobre la que se puede escribir sabiendo que el receptor cuenta de antemano con un acervo cultural muy importante.

Tampoco podemos olvidarnos de la intertextualidad que el autor provoca con obras propias que, como ya hemos visto, además, son parte de las fuentes de las que también bebe *Caballo de Troya*. Destaca *El enviado* (1979). Esta obra es la precursora de *Caballo de Troya*. En ella recoge los estudios científicos y pseudocientíficos sobre la Sábana Santa de Turín. A continuación extrae posibles consecuencias y empieza a dar forma a lo que pudo ser la vida y la muerte del que fuera envuelto en dicho sudario. El libro, como también hemos comentado en párrafos anteriores, finaliza con una entrevista ficticia a Jesús de Nazaret.

Y son las palabras del autor las que de nuevo nos llevan a redundar en ese aire cuasi mesiánico de su obra

P.- Más que investigación suena a misión...

Benítez.- Todos los trabajos se pueden entender como una misión, pero entiendo que es algo que debía hacer. Si hubiera sido por las críticas recibidas, lo habría dejado en la segunda o en la tercera entrega. Afortunadamente vivo para mí. Nuestra sociedad camina muy despacito, muy lenta. El hombre, creo, necesita un millón de años más aunque también pienso que nunca hemos estado mejor... (*ibid*)

¿Estrategia de escritor para forjarse un aura de misterio y fascinación?³⁶⁹
Seguramente. Y con el tiempo y las ventas, estrategia comercial. Así lo demostraremos en las conclusiones de este capítulo.

5.2.7. Ingredientes para fabricar un best seller

No es fácil vender cinco millones de libros. Menos si hablamos de *cf.* Y mucho menos si se trata de un autor español. Juan José Benítez lo ha hecho mezclando una serie de ingredientes. Apuntamos algunos:

- Un proyecto secreto
- Teorías conspirativas
- Servicios de espionaje como la CIA o el Mossad de por medio
- Criptogramas que desentrañar
- Manuscrito encontrado
- Una gran revelación sobre un personaje por todos conocidos y la posterior reinterpretación de su "biografía"
- Un buen título para la obra
- Polémica tras la publicación

El resultado de este cóctel es *Caballo de Troya*. No obstante, conocer alguno de los ingredientes de poco vale si las proporciones no son las adecuadas. Y con ellas dio el escritor navarro en 1984. Estamos de acuerdo que en esos momentos ese tipo de obras podían estar de moda, pero Benítez estuvo en su génesis y la extendió. No había semana que no apareciera una noticia en los periódicos sobre supuestos avistamientos de OVNIS y los libros sobre enigmas, como los que escribía el propio Benítez, tenían bastante público. Aún hoy, tras la moda de los templarios y con obras como las de Dan Brown o el español Javier Sierra Albert se ha reabierto el interés por el misterio. La explicación no es fácil, pero tanto para entonces como para ahora, el doctor en Filosofía Antonio García Ramos nos ofrece una pincelada

³⁶⁹ La pregunta retórica la plantea Fernando Marías respecto a un personaje de su novela *Todo el amor y casi toda la muerte* (Espasa, 2010). En nuestro caso, la planteamos olvidándonos de retoricismos.

(...) la experiencia diaria es una experiencia de pérdida, de desensibilización, de desarraigo. También puede haber algo espiritual: no basta con que te lo cuenten, la presencia te la da el contacto sensorial. (EAGM)

De todos modos y aunque Benítez alcanzaba buenas cifras de ventas con sus obras por aquel entonces nadie pensaba que *Caballo de Troya* se pudiera convertir en un *best seller* y mucho menos que se convirtiera en un fenómeno literario. De hecho, Fernando Lara aseguraba en la entrevista citada que la novela se publicó por compromiso. Por su parte, el recientemente desaparecido, Carlos Pujol apunta

Hay éxitos que no se esperan y que se producen y durante unos años aquello es un horror. Benítez ha publicado una cantidad inmensa de novelas y se han vendido muchísimo... Si los editores tuvieran realmente la fórmula para conseguir el éxito... No se sabe por qué un libro de repente se dispara y lo compra y lo lee todo el mundo. No hay razones objetivas que se puedan establecer a priori.

Lo de Ruiz Zafón con *La sombra del viento* es un buen ejemplo. Fue finalista en un premio, también de la casa, de Sevilla. Yo fui jurado. Y no ganó. Quedó finalista, pero sí llamó la atención de todo el jurado. Coincidíamos en que era una novela interesante, curiosa, original y bien escrita, pero que tenía unas posibilidades comerciales, nos pareció, mínimas. (ECP)

Con su templada sorna, el editor sin abandonar el ejemplo de *La sombra del Viento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón, recordaba

Las dotes proféticas de los supuestos expertos dejan mucho que desear... Eso sí, recomendamos su publicación aunque no estaba previsto en las bases del premio. La editorial accedió, pero sin gran entusiasmo. Se publicó el libro y durante seis meses o un año las ventas fueron muy flojas, cosa que no extrañó a nadie; estaba cantado. Cuando pasó ese primer año, las ventas del libro se dispararon y hasta hoy ¿Qué pasó? No lo sé. Es una cosa misteriosa.

El fenómeno *best seller* tiene que ver con una especie de sugestión colectiva entre lectores y compradores. ¿Por qué otros libros no se venden? No lo sé.

De repente, una novela como *La catedral del mar*, de un señor que no había escrito nunca nada, que está bastante mal escrita, no se sabe por qué se convierte en un éxito internacional. Yo lo he visto en librerías alemanas y he visto la locura del público.

Ya nos gustaría a los editores conocer las respuestas. (ECP)

Sobre la extensión de la obra, algo que ya hemos mencionado, un *best seller* parece asociarse a un determinado número de páginas, entre 400 y 600 páginas

Esto tampoco es una cosa nueva. Los *best seller* de gran número de páginas vienen de muy antiguo, de los años 30 y 40. *Lo que el viento se llevó* era un ladrillo impresionante, también *Los que vivimos*.

El mayor *best seller* español fue *Los cipreses creen en Dios* y también tenía una extensión desmesurada. ¿Qué relación hay entre la forma de *best seller* y el volumen? Pues supongo que alguna. Habrá gente a la que le haga ilusión una historia que parece que no se va acabar nunca. Tal vez por eso mismo, uno de los géneros malditos de hoy en cuanto al número de ventas es el cuento. No los quiere nadie. Sólo algún editor muy minoritario acepta libros de cuentos ¿Por qué no se venden? Yo no sé si influye que el lector tiene que hacerse una idea de una historia que dura unas pocas páginas, entrar en unos personajes, en una situación y cuando ya está ambientado, se acaba y tiene que volver a empezar. En una novela larga es todo lo contrario, puede causar más o menos dificultad entrar, pero una vez dentro puedes estar meses leyéndola. (ECP)

... Años, nos permitimos apuntar, en el caso de la obra que nos ocupa.

5.2.8. Conclusiones

En el prólogo a su novela *Espejo roto* (2010) Mercè Rodoreda escribe uno de los acercamientos a lo que es o, mejor dicho, debería ser una buena novela, que más se ajusta a lo que pensamos y defendemos en esta tesis

Una novela se hace con una gran cantidad de intuiciones, con cierta cantidad de imponderables, con agonías y con resurrecciones del alma, con exaltaciones, con desengaños, con reservas de memoria involuntaria... Toda una alquimia (...) Una mano, en un cuadro, nos puede dar todo un personaje. Una mirada nos puede impresionar más que la belleza de los ojos (...) Stendhal decía: los detalles son lo más importante de una novela. Y Chéjov: hay que intentar lo imposible para decir las cosas como nunca las ha dicho nadie.(...) Un autor no es Dios. No puede saber qué pasa por dentro de sus criaturas y aboga por fórmulas más ricas, más expresivas y detalladas pero no para decirle al lector lo quiero decir sino hacérselo sentir. (Rodoreda, 2010: 13-14 y 18)

Nada de esto se da en *Caballo de Troya*. La historia es por todos conocida, el argumento endeble y los personajes en su vacuidad son pretenciosos. Juan José Benítez, además, sostiene que es un libro de investigación. Por si todo esto fuera poco y

ateniéndonos a la definición que Federico Malagelada Benaprés, jurista español especializado en temas de derechos de autor, nos apuntó vía telefónica en octubre de 2010, es un plagio

Plagiar es copiar en lo substancial obras ajenas, dándolas como propias. El plagio se mueve en una escala que abarca desde la copia vulgar o servil, pasando por la copia más o menos parcial y disimulada, hasta la captación y su inclusión en la obra propia de algo esencial y constitutivo de la originalidad de la obra ajena. Esta última acepción consistiría en apoderarse total o parcialmente de los elementos esenciales identificativos de una obra intelectual o artística ajena, haciéndolos pasar por propios y defraudando al autor. (Barcelona. Marzo-2010)

Que sea parcial o total poco afecta al hecho como tal, pero la idea, de *Caballo de Troya* parte, sin duda alguna, de *El libro de Urantia*.

La novela se convirtió en *best seller*. Lo cual quiere decir mucho o nada, pues en el marchamo de *best seller* no está comprometida la calidad. No vamos a caer en esnobismos rechazando *per se* los superventas. Eso sí, al igual que opina el editor Carlos Pujol

Por el hecho de que (un libro) se venda mucho o poco no quiere decir que sea mejor o peor. Su valor realmente se sabrá dentro de 50 o 60 o 100 años. En cuanto al valor intrínseco andamos bastante a ciegas. Hay libros que pueden ser muy buenos e inmortales y que se venden mucho. O al revés. (ECP)

No han pasado tantos años, pero nuestra conclusión se resume en una palabra: decepción. El libro de *cf* más vendido en siglo XX escrito por un español, el único *best seller*³⁷⁰ de este subgénero durante muchos años, no es reconocido por su autor como una novela. Una novela con un gran número de paginas copiadas, inspiradas y entresacadas de *El libro de Urantia* que ni siquiera cita. Nuestra hipótesis es que si no ha recibido ninguna demanda por plagio es precisamente porque la Fundación Urantia propietaria de los derechos de autor con esa acción judicial negaría al *El libro de Urantia* su supuesta cualidad de libro revelado y levantaría, además una polvareda mediática contraria a sus intereses particulares.

³⁷⁰ Como veremos en el Capítulo 7, *El mapa del tiempo* (2008) de Félix J. Palma es otro ejemplo muy diferente de *best seller*.

Por otra parte, Benítez, mediada la primera entrega de *Caballo de Troya* y como si de algo espontáneo se tratara nos anuncia una segunda parte, en la segunda nos anuncia una tercera y una cuarta... Y así hasta la novena. Una serie, en definitiva, que comenzó con claras alusiones a la *cf* y que con el paso de los años y las nuevas ediciones se ha redirigido en un tono religioso y casi mesiánico hacia lo místico y esotérico.

Juan José Benítez ha seguido la estela de otros pseudohistoriadores y pseudocientíficos, despertando cierta animadversión entre sus "colegas" investigadores y sus, para él, "no colegas" escritores de *cf*. En ambos campos se adivina, independientemente de las buenas o malas artes de Benítez, la envidia por el éxito de ventas y los suculentos dividendos que siguen engrosando la cuenta corriente del navarro. Si no hubiera vendido millones de ejemplares, habrían sido más benévolos y eso si alguno se hubiera molestado en investigar las fuentes, plagiadas o no, de la obra.

No obstante y esto es necesarios destacarlo, ha sido el propio autor el que ha decidido situarse en el ámbito de lo pseudocientífico y pseudohistórico al afirmar reiterativamente que su obra es un trabajo de investigación.

En nuestra opinión, el periodista navarro, travestido en difunto viajero del tiempo se sirve de la Biblia y otros libros revelados para articular un argumento donde *cf*, religión e imaginación se dan la mano terminando por confundir³⁷¹ a los propios lectores.

Sí ha sabido combinar elementos clásicos de la *cf*, como el viaje en el tiempo, en su vertiente viaje al pasado para constatar un hecho histórico sin intención de modificar acontecimientos pretéritos para no transformar el presente, con la ufología, la religión, el esoterismo, la pseudociencia y la pseudohistoria.

El viaje al pasado para tratar de ver, oír, tocar o simplemente corroborar lo que pudiera haber hecho Jesús de Nazaret es una tentación que por irresistible frena a muchos escritores.

En la literatura de *cf* se pueden encontrar todo tipo de soluciones y variantes a los problemas de paradojas, cambios, universos y hasta de aglomeraciones de viajeros temporales. Imaginemos que el viaje en el tiempo es descubierto en el siglo XXII: ¿cuántos

³⁷¹ A nuestro entender no sería ésta la intención de Benítez en la primera entrega de la serie, pero sí consideramos que dado su éxito y que muchos lectores han querido ver e ir más allá, ha aprovechado su credulidad para subirse a un carro que le ha llevado a un refugio económico muy solvente, pero que al mismo tiempo le ha arrojado como periodista e investigador a un abismo del que le será difícil, si es que tiene intención, salir.

viajeros irían a visitar la crucifixión de Jesucristo? Se ha especulado con el peligro de la multitud gigantesca en torno al calvario... (García Bilbao, 1998: 134)

No obstante, en esta misma tesis mencionaremos al menos tres obras *Los hijos de la lluvia (a.C.)* (1985) de Torcuato Luca de Tena, *Zig Zag* (2006) de José Carlos Somoza y *Navigatio* (2009) de Javier González en las que de una u otra manera, se pretende un acercamiento temporal a la figura de Jesucristo.

Entre los méritos de Benítez que destacamos está la notoriedad. El escritor siendo muy joven alcanzó la fama por sus trabajos sobre supuestos enigmas de la humanidad, ufología y hechos pretendidamente paranormales. Su fecundidad a la hora de editar obras es manifiesta. Por la relación directa con la que nos ocupa hay que destacar *El enviado* (1979)³⁷², auténtico germen de *Caballo de Troya*. Los estudios científicos, paracientíficos y pseudocientíficos de la Síndone de Turín aportaron la base para comprender mejor la fisonomía y fisiología del que fuera envuelto en dicho sudario. La entrevista ficticia del final de la obra con Jesús de Nazaret da el punto de inflexión para imaginar el sueño de cualquier periodista hecho realidad: realizar una crónica como testigo directo de las andanzas —nacimiento, vida y muerte— de Jesucristo. *El Libro de Urantia* le da la base argumental para reinterpretar la historia religiosa, poner en solfa los preceptos y dogmas comúnmente admitidos en un país de marcado carácter católico. Y es que como él mismo reconoce no sería capaz de inventar tantos discursos y acontecimientos como los que aparecen en su obra. Efectivamente. No los inventa, los trasvasa de una a otra, a veces sin el menor intento de disimular la transcripción no de un diario secreto, sino de la citada obra.

Por último, Benítez lo combina con toda una serie de teorías conspirativas en una época en la que la globalización de las comunicaciones todavía no era un signo de los tiempos tan diáfano como lo es en nuestros días. El problema es que rápidamente y precisamente por la citada globalización su argumentario tecnológico quedó desfasado.

Para la explicación de cómo se produce el viaje en el tiempo Benítez hace un refrito de las teorías al uso entonces y aún hoy vigentes de la física cuántica y da a luz a los *swivels*, una entidad que trastoca todo lo conocido hasta ese momento. En este caso también se apoya en la historia científica asemejando este descubrimiento al cambio de paradigma que se vivió con la irrupción de la mecánica cuántica respecto a la newtoniana. El experimento no está bien logrado y los inventos que vienen aparejados

³⁷² A esta obra le seguirían *Los astronautas de Yavé* (1980) y *EL ovni de belén* (1983).

desde ese gran descubrimiento, en vez de sumar, restan puntos en el pacto de ficción con el lector.

Paradójicamente ha pretendido ser tan riguroso en la explicación de algunos avances científicos que en pocos años ha caído en la obsolescencia. Tal vez por eso, poco a poco, ha ido focalizando su obra hacia un ámbito más místico y espiritual, en ocasiones, ya lo hemos señalado, cuasi mesiánico, despertando, por un lado un entorno cúltico, fanático en ocasiones, y, por otro, el desprecio y descrédito de críticos y simples aficionados a la literatura.

No obstante, es él quien se ha postulado como el elegido y, por tanto, diana. El elegido para dar a conocer un hecho que de ser cierto cambiaría no sólo la perspectiva religiosa de gran parte de la humanidad sino la propia cosmogonía del universo en la que se basa *El libro de Urantia*, científicamente absurdo, pero un buen alimento para la gran cantidad de crédulos que ha dejado en la cuneta la posmodernidad y la poshistoria.

Wells, Verne, Bradbury son algunos de los grandes escritores de *cf* que explícita o implícitamente aparecen en la obra. El primero por las similitudes que ya hemos reseñado. El segundo por la admiración confesada de Benítez, que le rinde homenaje cuando dice aquello de “un viaje que haría palidecer al propio Julio Verne”. Y a Ray Bradbury, al tercero, porque fue el primero en describir la teoría del “efecto mariposa”. No obstante, en este punto Benítez vuelve a deambular por el filo de la navaja. Su personaje, su alter ego, Jasón, logra un grado de complicidad, casi de confidente, con Jesús de Nazaret y con otros personajes bíblicos como María de Magdalena, Juan Marcos o hasta el propio Poncio Pilato que, en nuestra opinión, transgredirían la regla de no interferir en los hechos pasados. Aunque todo sea dicho, si hay que destacar las cualidades del héroe de esta novela es su inacción: fiel a su papel de observador se tiene que controlar en muchas ocasiones para no cambiar la historia. Para, por ejemplo, y llegados al extremo, no salvar a Jesús, al Maestro. ¿Qué hubiera pasado si evita su muerte y le deja continuar sus enseñanzas? ¿O si lo hubiera introducido en la “cuna” y trasladado al siglo XX?³⁷³ ¿Si hubiera puesto sobre aviso a Pedro de lo que iba a hacer Judas? ¿Si... ?

Jasón toma el nombre de un héroe clásico, pero no por ello coincide con su caracterización, pobre e indirecta en todo momento salvo cuando en la segunda entrega decide continuar viajando en el tiempo a pesar de conocer las consecuencias que esto le

³⁷³ Algo que si hace Eduardo Vaquerizo (ver Capítulo 7) con la filósofa neoplatónica en *La última noche de Hipatia* (Alamut, 2009)

acarreará. Como apunta Tomachevsky con las caracterizaciones indirectas se pueden deducir las acciones y el comportamiento del personaje. A veces, estas acciones se presentan al inicio del relato, sin relación con la *fábula*, con el sólo objeto de facilitar la caracterización como sucede en *Caballo de Troya*, pero “tales acciones, ajenas a la fábula, pueden considerarse, pues, como parte de la exposición” (Tomachevsky, 1982: 204). No es el caso de Jasón del que solo se puede decir que es discreto y muy contradictorio. Su moral y su fidelidad al Gobierno de Estados Unidos, le obliga a guardar secretos como el funcionamiento de unas sandalias electrónicas a la vez que desvela el gran enigma de la humanidad: la verdad sobre quién fue y qué hizo Jesús de Nazaret.

Con *Caballo de Troya*³⁷⁴, título y nombre de la operación secreta, el autor rescata un atractivo clásico de corte mitológico. Lo que nos lleva a pensar en una acción narrativa trepidante. Nada más lejos de la realidad. Dicha acción narrativa no pierde coherencia porque viene regida por los sucesos de todos conocidos lo cual, obvio, no es mérito del autor. Está siguiendo la línea lógica y de causalidad de una historia prestada con una significación unitaria por todos conocida. Tan sólo el planteamiento inicial donde busca el pacto narrativo ficcional es obra del autor. Un pacto que termina por convertirse en una invitación al lector a que espere la entrada en escena del Maestro y la complicidad que el autor establece entre Éste y Jasón desde el primer encuentro.

En definitiva, el dibujo de la trama es completamente lineal ya que la posibilidad episódica desaparece al tratarse de un tema universal, los últimos once días de vida de Jesús de Nazaret, que se corresponden con la resurrección de Lázaro, el encuentro del viajero con el Maestro en la casa de Lázaro, la escena de la unción, la entrada en Jerusalén a lomos de un pollino, la expulsión del templo de los comerciantes, las enseñanzas finales a sus fieles, la última cena, el prendimiento, la pasión y muerte y la resurrección.

Benítez, aunque a primera vista pudiera parecerlo, no toca temas transcendentales. Con los criptogramas juega a entretener al lector. Más tarde, los escasos monólogos interiores del mayor no son tales, sino explicaciones para dar masticado al receptor que lo que dijeron los evangelistas no se correspondía con la

³⁷⁴ Mencionado en *La Odisea*, *La Iliada* y *La Eneida*. Como todos saben los griegos tras años de lucha y asedio a Troya pergeñan una estratagema, construir un gran caballo como ofrenda a los dioses de los que tan devotos eran los troyanos. Éstos aceptan el regalo sin sospechar que en el interior de dicho caballo se esconden las mejores tropas griegas que de esta manera consiguen traspasar las murallas que protegían a los troyanos.

realidad que plantea *Caballo de Troya*. Las interminables notas al pie, lejos de dotar a la narración de mayor verosimilitud o peso a la historia terminan por aburrir y demostrar que el autor se ha documentado en profundidad sobre temas colaterales que en nada afectan al desarrollo de la historia ni a su argumento.

La religión ha sido profusamente tratada en todo tipo de novelas incluidas las de *cf.* En España y como estamos viendo en esta tesis, el viaje a través del tiempo, tal vez por su relación con la búsqueda de un sucedáneo de inmortalidad, aparece íntimamente emparentado con muchas de las novelas de este subgénero. En esta tesis podemos encontrar referencias explícitas, argumentales y accidentales en *El anacronópete*, *Elois y Morlocks*. *Novela de lo por venir*, *El amor en el siglo cien*, *Los hijos de la lluvia (a.C.)*, *Los viajeros de las gafas azules*, *Cathedral*, *La última noche de Hipatia*, *Zigzag*, *Navigatio...*

Es más, la religión, a pesar de la tendencia al laicismo, sigue presente en todos los ámbitos, incluso en el de la crítica literaria

Pero la religión ha regresado bajo otras formas, más explícitamente en las obras de laicos anteriormente militantes (como Daniel Bell o William Barret) para quienes ahora parece que el mundo histórico-social de los hombres y mujeres reales requiere alivio religioso. Este nuevo ambiente recuerda superficialmente, aunque es muy distinto de él, al utopismo de Ernst Bloch, cuya obra fue un intento de metamorfosear el entusiasmo social del milenarismo en la realidad cotidiana. Lo que puede discernirse hoy día es la religión como consecuencia del agotamiento, el consuelo y la decepción: sus formas, tanto en la teoría como en la práctica de la crítica, son variedades de la impensabilidad, la indecibilidad y la paradoja junto con una notable consistencia de las apelaciones a lo mágico, a los mandatos divinos o a los textos sagrados (Said, 2004: 386-387)

Benítez, con toda su serie ofrece unos relatos engastados. No detectamos, a pesar del volumen de la obra ninguna superestructura ideológica.

La "ideología" de Benítez se basa en su supuesta consciencia de un mundo inexistente (inconsciente, si se quiere) para el común de los mortales. Él y unos pocos elegidos más sí son conscientes de ser manejados al antojo de quienes ocultan la verdadera y vital información de momentos claves de la humanidad como bien pudiera ser, en este caso, la concepción, vida, obra, muerte y procedencia del personaje histórico y sagrado más influyente de la civilización actual. Y no sólo eso, también sería

consciente del primer contacto con otras formas de vida que, simplificado, serían la misma y referidas al mismo hecho.

A mayor abundamiento, la obra de Juan José Benítez desde un punto de vista estructuralista ni siquiera sería considerada una cosmovisión que se pudiera adscribir al considerado relato cristiano

Sujeto	El ser humano
Remitente	Dios
Objeto	La salvación
Destinatario	La persona
Ayudante	La gracia
Oponente	Mundo, demonio, carne

Sí se correspondería en cambio con el relato marxista identificado por (Garrido, 2000: 136)

Sujeto	El ser humano
Remitente	Historia
Objeto	Sociedad sin clases
Destinatario	Humanidad
Ayudante	Clase proletaria
Oponente	Clase burguesa

5.2.9. Otro texto encontrado...

Para el final del capítulo hemos guardado nuestra particular guinda. Resulta paradójico que un escritor que entre sus temas preferidos destaca el descubrimiento o estudio de misterios irresolubles sobre los que indagar para poner en solfa la historia oficial, apoyándose en muchos casos en documentación subrepticia, "olvidara" un detalle. En la primera edición de *Caballo de Troya* aparecía el siguiente texto, que tituló:

A MANERA DE EPÍLOGO

El segundo "gran viaje " del mayor es relatado en un volumen de próxima aparición.

Al poner punto final a esta primera "aventura" y después de no pocas dudas me he decidido a **clarificar algunos extremos que, de no hacerlo, podrían sembrar cierta confusión entre las personas que vienen siguiendo mi trabajo como investigador.**

Huelga decirlo pero, hasta *Caballo de Troya*, mis 19 libros anteriores —excepción hecha de *Sueños* y *A solas con la mar* —han sido el fruto de una intensa y honesta investigación. Todo cuanto aparece en ellos es absolutamente real. Pero a partir de *Caballo de Troya*, mi trabajo como escritor ha empezado a experimentar un desdoblamiento. Me atrae también la novelística y, entre mis proyectos inmediatos, figura la elaboración de una docena de novelas, todas ellas basadas —eso sí— en hechos o documentaciones reales. **El libro que el amigo lector tiene ahora mismo entre sus manos -*Caballo de Troya*- es, por tanto, un primer ensayo novelístico. Una novela, en suma, donde la ficción florece perfectamente enlazada con hechos, documentos e informaciones técnicas, médicas, históricas, y científicas comprobables. Sólo la figura del mayor y, lógicamente, el "traslado" del módulo temporal al año 30 de nuestra Era son ficción pura. La documentación norteamericana, en cambio, en la que se narran los sucesos y enseñanzas vividos por Jesús de Nazaret en aquellos últimos once días de su vida es rigurosamente auténtica. Existe, por supuesto y, en definitiva, ha sido el soporte para la creación de dicha novela. Ésta, en mi opinión, es la parte noble de todo el trabajo.**

Naturalmente —y mientras Dios lo quiera—, seguiré investigando el fenómeno "ovni" y sus múltiples ramificaciones. Pero ambos campos —**la investigación pura y la creación novelística**— quedarán siempre perfectamente delimitados. Así lo exige un mínimo de honradez y transparencia*.

J. J. Benítez

(*) El resaltado en negrita es obra nuestra

El texto transcrito desapareció en las ediciones posteriores de *Caballo de Troya* y el "mínimo de honradez y transparencia" siguió sus pasos.

En *Caballo de Troya*, Juan José Benítez dice adiós a los dogmas que como tales son de difícil comprensión y da la bienvenida a las explicaciones "racionales" aunque sea a costa de convertir a Jesucristo en un extraterrestre. Eso es, precisamente, lo que hace de esta obra, única por su número de ventas, una novela de *cf*.

Capítulo 6: *Fuego sobre San Juan* (1998). Lo que pudo haber sido... (ucronía y el viaje temporal)

“Y si...” subordinante condicional que da énfasis al principio de una cláusula y puntos suspensivos que indican que a continuación puede enunciarse, casi, cualquier cosa. Es la premisa de la que surge gran parte de la *cf*—y si fuéramos capaces de viajar en el tiempo...— e, indudablemente, del subgénero de la ucronía. Y si España hubiera ganado la guerra de Cuba. Y si los republicanos hubieran derrotado a los nacionales en la Guerra Civil española. Y si los romanos hubieran descubierto la imprenta. Y si...

Para hablar de ucronía y de una ucronía propiciada por el viaje en el tiempo, partiremos de la definición de la Real Academia Española. *Ucronía*: Reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder. Asimismo, nos referiremos como historiografía a la disciplina comúnmente aceptada como válida, teorías revisionistas aparte; es decir, al conjunto de obras o estudios de carácter histórico (DRAE).

Debemos aclarar previamente que aquí emplearemos términos como “historia contrafactual” e “historia alternativa”, asimilándolos al término ucronía. Si bien, antes trataremos de dibujar el panorama teórico actual en el que destaca la falta de acuerdo sobre lo que se puede considerar ucronía o historia contrafactual partiendo de la premisa de que no compartimos esa diferenciación y, menos aún, en el caso de la narrativa que es lo que nos concierne en este trabajo.

Entendemos como “contrafactual” o “contrafáctico” aquello que es opuesto a los hechos. En Historia se supone contrafactual o contrafáctico todo aquello que no ha acontecido en el universo actualmente observable, pero que pudiera haber ocurrido. Se suele considerar historia contrafactual al proceso académico y riguroso del análisis de las condiciones contrafactuales. La historia contrafactual, al igual que la ucronía, parte

de un cambio contrafactual de partida, lo que en *cf* llamamos punto Jumbar³⁷⁵. El objetivo sería determinar el comportamiento de pueblos o individuos tras esa divergencia histórica.

Siguiendo esa línea de pensamiento cercana al cientifismo, y apoyando nuestra hipótesis de equiparar la ucronía e historia contrafactual, no podemos dejar de mencionar la “prospectiva”. La Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos (OCDE) define la “prospectiva” como el conjunto de tentativas sistemáticas para observar e integrar a largo plazo el futuro de la ciencia, la tecnología, la economía y la sociedad con el propósito de identificar las tecnologías emergentes que probablemente produzcan los mayores beneficios económicos o sociales. Los intentos prospectivos que se han llevado a cabo con la historiografía han pasado completamente desapercibidos por su escaso valor. Es decir, los más rigurosos estudios no han ofrecido historias contrafactuales más valiosas que muchas de las ucronías que aquí vamos a tratar.

Con el fin de no dejar fuera del marco ninguna posible relación al tema que tratamos, mencionaremos el revisionismo histórico que pone en duda la historia oficial, la comúnmente aceptada, y promueve una redefinición historiográfica. Por último, debemos recordar otra corriente relacionada con la historia, el negacionismo que presupone la existencia de distorsiones ilegítimas de los registros históricos de cara a favorecer la bonhomía o maldad de sucesos o personajes históricos.

Ni es objeto de nuestro trabajo ni estamos de acuerdo con el empeño o la necesidad de identificar de forma tajante la validez científica y especulativa de un historiador frente a la de un escritor. O dicho de otra manera, la historia contrafactual de la ucronía. De hecho, el doctor en Historia José Manuel Ventura Rojas, en su trabajo “La ucronía y su interés para la historia” publicado en *Isagogé* 2003 (Revista oficial del Instituto Ouróboros de estudios Científico - Humanísticos de Córdoba) y refiriéndose a dos de las ucronías a las hacemos alusión en este mismo capítulo —como son *El hombre en el castillo* y *Lo que tiempo se llevó*, de Philip K. Dick y Joseph Ward Moore, respectivamente— recomienda la lectura de estas novelas (más allá del atractivo literario de ambas obras) por el punto de vista historiográfico utilizado, pues asegura que se puede aprender mucho de ellas.

³⁷⁵ Según fuentes, se denominaría punto Jonbar y derivaría del personaje John Barr que aparece en *The legion of time* (1952), obra del escritor norteamericano Jack Williamson. No obstante, el término más extendido es el de punto Jumbar y será el que utilicemos en este trabajo.

Por su parte, Alberto Murcia Carbonell en una comunicación presentada en el *Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, celebrado en la universidad Carlos III de Madrid, en mayo de 2008 “La ucronía intencional como relato moral”³⁷⁶ diferencia entre el historiador que hace historia contrafactual y el narrador que hace ucronías, aunque también reconoce transferencias e influencias mutuas. Afirma que el escritor necesita que su obra “tenga apariencia de verdadero” y por lo tanto que el lector pueda creer aquella aparente verdad que sometida a examen podría o no ser plausible. No obstante, añade que la comunidad académica literaria no solo puede considerar plausible un texto por su verosimilitud sino también por su valor estético, su vanguardismo, su interés inherente, etcétera.

Por otra parte, Humberto Beck (2008) en su artículo “Sobre la historia contrafactual”³⁷⁷ considera tanto un método de análisis historiográfico como un género de creación literaria. El primero se identificaría con el punto de divergencia con la historia real. El segundo, con la reescritura de la historia de manera consecuente con los cambios introducidos por la divergencia. Beck asegura que los ejercicios contrafactuales nos liberan de la prisión de la necesidad histórica, recordándonos que la historia no tiene una orientación anticipada ni es gobernada por leyes filosóficas, materialistas o espirituales, sino que es el escenario de un enfrentamiento entre la libertad, la fortuna y la imaginación. Y añade que las ucronías nos rescatan de la versión más obstinada del determinismo: la de pensar que las circunstancias del presente eran la única conclusión histórica posible.

Sea como fuere, y atendiendo a las definiciones ofrecidas el primer ensayo contrafactual fue obra de la sabiduría (pero también de la imaginación) de Tito Livio, hace dos mil años. Se trata de *Ab urbe condita libri*, una extensa Historia de Roma, donde Livio planteaba qué hubiera ocurrido si Alejandro Magno se hubiera enfrentado al Imperio romano. No va muy lejos en la especulación, pues concluye que los macedonios solo tenían a Alejandro Magno, mientras que los romanos tenían muchos soldados de igual valía.

³⁷⁶ “La ucronía intencional como relato moral” de Alberto Murcia Carbonell. *Conferencias y Comunicaciones del primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, celebrado del 6 al 9 de mayo de 2008 en la Universidad Carlos III de Madrid <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8771> (24-11-2011)

³⁷⁷ <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/presentacion-sobre-la-historia-contrafactual>

Como veremos más adelante, el escritor español Javier Negrete retoma la idea del historiador romano para escribir, en 2007, una de las mejores ucronías de nuestra literatura: *Alejandro Magno y las águilas de Roma*.

El término ucronía fue acuñado por el filósofo francés Charles Renouvier que lo utilizó por primera vez en su obra *Uchronie, l'utopie dans l'histoire* escrita en 1857 y revisada en 1876: *Uchronie (L'Utopie dans l'histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être* (Ucronía [La Utopía de la historia] e Esbozo histórico apócrifo del desarrollo de la civilización europea tal como no ha sido, tal como habría podido ser).³⁷⁸

La relación de la ucronía con la literatura de *cf* y su subgénero de viaje en el tiempo, aún en el caso de que no exista un traslado temporal reflejado en la novela, para nosotros es clara: el autor viaja en el tiempo, al pasado, cambia uno o varios acontecimientos históricos y, por regla general, transforma el presente creando una nueva realidad, una “historia” alternativa lógica y coherente producto de ese cambio o cambios.

Para Alberto Murcia, la esencia de la ucronía es el descubrimiento del punto Jumbar o de divergencia para establecer un mundo alternativo verosímil según nuestras reglas y plausible en sus premisas. De este modo —asegura— “podemos ser un buen escritor de ucronías tanto si partimos de la premisa: “¿Y si hubiese llegado una invasión alien durante las cruzadas?” como “¿y si Franco hubiera perdido la guerra?”. Es en eso donde el escritor se somete a la ucronía, pues premeditadamente decide acatar esta única norma: encontrar un punto de divergencia; pero este debe proyectarse al pasado.”

Por nuestra parte, en el capítulo anterior analizábamos entre otras novelas *Concerto Grosso*, de Juan Ramón Zaragoza, Premio Nadal de 1980. En esta obra la *cf* roza lo ucrónico en dos de las tres partes en las que está dividida el libro al presentarnos dos posibles y plausibles puntos Jumbar. El primero es muy claro: en pleno esplendor

³⁷⁸ J. Pelegrín (2010). “La historia alternativa como herramienta didáctica: una revisión historiográfica”, Proyecto CLIO, 36. <http://clio.rediris.es> pág.4. nota 6. Véase también, Michel Lallement et Jean-Marc Ramos, “Réinventer le temps”, en n. 12 de *Temporalités. Revue de Sciences sociales et humaine*: “Le terme a été forgé en 1857 par Charles Renouvier pour narrer l'histoire de la civilisation européenne telle qu'elle a été et, surtout, telle qu'elle aurait pu être.” Renouvier C., [1857] 2007. *Uchronie : l'utopie dans l'histoire*, Princi Negue, éditions PyrèMonde.. Sin duda, un neologismo, juzgan los autores, Frédéric Lebas y Wilfried Cousieul, “Avant-propos. La science-fiction, littérature ou sociologie de l'imaginaire ?” *Sociétés* 3/2011 (n°113), p. 5-13. URL : www.cairn.info/revue-societes-2011-3-page-5.htm.

de su imperio, los romanos conocedores de los principios de la máquina de vapor (según el autor) los aplican al desarrollo de maquinaria bélica. Se abre un amplio horizonte de posibilidades que Zaragoza perfila, pero aborta pues no son el objeto de su obra. En la tercera parte, fechada en el siglo XVIII con la Revolución Francesa de fondo, es la precoz utilización de la electricidad la que podría haber cambiado el curso de la historia. El autor procede de la misma manera; limitándose a aventurar lo que podría haber llegado a suceder. Dos puntos de divergencia que podrían haber dado pie a sendas ucronías, pero que se quedaban en esbozos como apoyo a la trama principal que es otra.

No es el caso de las obras que trataremos en el presente capítulo. En las novelas seleccionadas —también mencionaremos algún relato corto— la ucronía se desarrolla hasta sus últimas consecuencias. Y lo hace a partir de un hecho histórico supuestamente crucial que según la obra es analizado con todo lujo de detalles o simplemente constatado.

La definición de este acontecimiento histórico en mayor o menor medida crucial fue recogida por Alfonso Merelo y Francisco José Suñer, el 16 de noviembre de 2006 (en <http://memorando.blogia.com/temas/literatura.php>) y enunciada por el profesor Geoffrey Hawthorne de la Universidad de Cambridge como punto Jumbar; también llamado en castellano —aunque apenas utilizado— punto bisagra o de divergencia.

Generalmente este punto Jumbar es un suceso histórico lo suficientemente importante como para que, de no haberse producido, o sucedido de otra manera, la Historia hubiera seguido otros derroteros. Precisamente el punto Jumbar, y la subsiguiente ucronía, se funda en que la Historia es maleable y que la influencia de acciones puntuales, colectivas o individuales, podrían determinar un cambio en el devenir histórico. Y según en qué tipo de ucronía también se apoya en una concepción elástica del tiempo y de las paradojas temporales.

Como defienden Merelo y Suñer la tendencia de muchos escritores de ucronías es la de utilizar sucesos que puedan mover al cambio a gran cantidad de población. Las guerras suelen convertirse en los escenarios predilectos en los que los autores indagan para buscar los puntos Jumbar de los que partan las tramas. En España, señalan, tenemos nuestro propio punto Jumbar generalizado: la Guerra Civil.

No obstante, también algunos autores han otorgado gran transcendencia y posibilidades ucrónicas a hechos anecdóticos o accidentales; algo que va en contra de las teorías que apuntan que cambiar el curso de la historia no es tarea fácil, y entran de alguna manera en contradicción con el efecto mariposa. El ejemplo por excelencia es *Lo*

que el tiempo se llevó (*Bring the jubilee*, 1953) de Joseph Ward Moore (1903-1978). El Sur gana la Guerra de Secesión norteamericana y Hodge Backmaker, el protagonista, es el encargado de relatarlo, pero, a diferencia de la mayoría de las novelas de *cf*, desde una perspectiva personal, más que social, y –como apuntan los investigadores Augusto Uribe y Alfred Ahlmann— de búsqueda interior. No se trata de la pura extrapolación de hechos acontecidos de un bando a otro, algo muy común como tendremos ocasión de comprobar. Ward profundiza y plantea una ucronía geopolítica: no sólo los Estados Confederados de América se declaran independientes de los Estados Unidos de América, sino que Canadá permanece bajo pabellón británico, Cuba bajo el español y se perfila (el cronotopo comienza con el fin del siglo XIX y se extiende por el XX) el conflicto entre las potencias del planeta. Por un lado, los Estado Confederados y el Imperio Británico; por otro, la Unión Alemana y el Imperio Español.

En *Lo que el tiempo se llevó* el autor dibuja un universo escasamente desarrollado en el que un grupo de científicos consigue construir una máquina del tiempo y mandar a una persona a la batalla de Gettysburg. El viajero no interviene de manera activa. El cambio contrafactual se produce por casualidad. En relación a esta novela Merelo apunta:

Este relato supone, además, una perspectiva curiosa dentro del mundo ucrónico que pergeña. Realmente si seguimos la teoría de Moore, nosotros somos los equivocados y, en realidad, la Unión ganó la Guerra de Secesión. Siguiendo la teoría de la novela, estamos en un universo equivocado en el que, por medio de la tecnología, se ha alterado el equilibrio tiempo-espacio y hemos ido a situarnos en una rama diferente del continuum universal: es lo que se ha definido con el término "ucronía falseada". *Lo que el tiempo se llevó* es un claro ejemplo de cómo la aparición de un *deus ex machina* provoca la modificación histórica.

(<http://www.bibliopolis.org/ysi/ysi0005.htm>) (17-09-2012)

Mención aparte merecen las consideraciones expuestas por Juan José Sánchez Arreseigor³⁷⁹, en la HispaCon de Mataró de 1997 en su conferencia “Historia y Ciencia-ficción. Historias Alternativas”, publicada posteriormente, en 1998, en el número 64 de la revista *BEM* de *cf* y fantasía.

³⁷⁹ Historiador y articulista español, autor de *Vascos contra Napoleón* (2010), *La guerrillera apasionada* (2008) y *Expedición a Cajal* (1998).

Arreseigor asegura que para muchos académicos de la Historia, la especulación sobre pasados alternativos es un ejercicio puramente literario, y es precisamente la literatura fantástica la que ha extraído de aquí un rico filón de argumentos asombrosos.

También aboga por analizar y otorgar el valor histórico que puede poseer esta historia contrafáctica. Lo que *a priori* puede parecer una contradicción no tiene por qué serlo, sobre todo, si la historia alternativa desarrollada parte de un punto Jumbar consistente. Al igual que encontramos ucronías escénicas donde, por regla general, no hay una disección del momento, el hecho, la situación que ha provocado la bifurcación histórica, en las argumentales suele operarse un análisis concienzudo —erudito, en muchas ocasiones— de las circunstancias que hacen germinar el devenir alternativo que plantea el autor.

De manera parecida opina Alfonso Merelo:

Si hay *cf* sociológica, *hard* basada en las ciencias “duras”, filosófica o puramente de aventuras, no es descabellado pensar que la historia, como ciencia que investiga el pasado, forma parte de esta *cf* mas introspectiva en el devenir de la humanidad. Creo que las ucronías tienen un valor fundamental como es el de sumergir al lector en un pasado que le puede llegar a interesar. Y lo que es mucho más prometedor en el género es que el periodo histórico que reconstruye puede suponer un acicate para que el lector se interese sobre esa historia que el autor ha cambiado. (EAM)

Por su parte Arreseigor da voz a los más pragmáticos y esgrime sus propios argumentos:

(...) la gran objeción positivista a la Historia contrafáctica sigue en pie: ¿Si no sucedió así, para qué perder el tiempo con ello? La respuesta nos la dan los estudios contrafácticos de Robert Fogel y Geoffrey Hawthorn. Fogel es un cliometra de la “Nueva Historia Económica” y se hizo famoso por un atrevido estudio contrafáctico en el que describía el desarrollo económico de los Estados Unidos durante el siglo XIX sin ferrocarriles. Comparando los resultados económicos de ambos modelos, el real con trenes y el hipotético sin ellos, llegó a la conclusión (sic.) que los ferrocarriles eran realmente importantes para el desarrollo, pero muchísimo menos de lo que se había supuesto. (BEM nº 64, p. 6-11)

Y es que dependiendo del tipo de ucronía el entretenimiento puede pasar a un segundo plano a favor del conocimiento histórico. Arreseigor aduce que no solo nos

interesa saber que Hitler perdió la II Guerra Mundial sino saber por qué la perdió. Qué decisiones tomó y por qué razón fueron acertadas o equivocadas, y la historia alternativa nos puede brindar esas claves.

(...) han especulado con la posibilidad de que Franco se uniera al Eje. Tal cosa se daba por segura al empezar la guerra y fue una sorpresa que permaneciera neutral. Tanto como aliada voluntaria o vasalla sometida a viva fuerza, la inclusión de España en el Eje tendría funestas consecuencias para los aliados: Gibraltar cae, Alemania obtiene un acceso más directo a las colonias francesas en el Norte de África, de modo que las condiciones de paz para Francia son mucho más duras y el control del Eje sobre el Mediterráneo es más completo. (BEM nº 64, p. 6-11)

Respecto al azar, Arreseigor pone un ejemplo sobre la casualidad que puede favorecer que un punto Jumbar se convierta en tal. Y el ejemplo, como se puede comprobar es historiográfico.

En 1955 se descubrieron en Libia grandes yacimientos del petróleo del que tan desesperadamente necesitado estuvo el Eje, y cuya falta tanto influyó en su derrota final. Un par de años después, la producción petrolífera libia era el doble del consumo europeo en 1940. Los italianos habían sospechado la existencia de dicho petróleo, pero no lo encontraron. ¿Y si hubieran tenido más suerte en sus prospecciones? ¿Qué habría hecho Hitler con un millón de barriles diarios de petróleo? (*ibid*)

Pedro García Bilbao, escritor, editor y sociólogo, en su artículo “Literatura fantástica española, ucronías e historia alternativa. El caso de *Fuego sobre San Juan*” (García Bilbao-Sánchez Reyes, 2003) teoriza sobre la posibilidad de que acciones, a priori, menores o sin importancia —como la que utiliza Ward en *Lo que el tiempo se llevó*— fueran susceptibles de provocar un cambio histórico y se convirtieran en un punto Jumbar, en ese momento de la divergencia.

¿Existen momentos concretos, disyuntivos históricos en las que cambios sencillos permitirían alteraciones complejas? Es claro que la pérdida de un clavo de una herradura de un caballo no cambiaría la historia, pero... ¿la de un caballo concreto, en un momento y lugar concretos? ¿Hay puntos históricos donde bastarían cambios leves para tales efectos divergentes globales y duraderos? (García Bilbao-Sánchez Reyes, 2003: 136)

6.1. Tipologías ucrónicas e historicismo

En 1791, Delisle de Sales (seudónimo de Jean-Baptiste Claude Izouard), planteó en su novela utópica *Ma Republique* una historia alternativa de Francia en la que Luis XVI actuaba de un modo más enérgico y lograba arrancarles concesiones a los notables. En 1836, Luis Geoffrey publicó *Napoleón apócrifo (1812-1832), historia de la conquista del mundo y de la monarquía universal* cuyo título resume bien el contenido³⁸⁰. Como ya hemos indicado, en 1857, la *Ucronía* de Charles Renouvier ofrecía una historia alternativa en la que el sucesor del gran emperador romano Marco Aurelio no era su incapaz hijo Commodus sino otro emperador, ilustrado y eficiente político.

Para el estudio de las ucronías que vamos a ver aquí, utilizaremos la clasificación entre ucronías argumentales y ucronías escénicas y, en ambos casos diferenciando si son propiciadas o no por un viaje en el tiempo. Por supuesto, no se trata de una descripción cerrada. Como veremos, en una trama puede predominar la ucronía como centro y punto de partida del argumento, pero, lógicamente, también plantear un meticuloso desarrollo escénico. Podrá contemplar un viaje temporal o, simplemente, insinuarlo y dejarlo a la imaginación del lector. Consideraremos las ucronías de las que vamos a ocuparnos en este capítulo en un sentido u otro, dependiendo de lo que prime en cada obra, así como las obvias fluctuaciones temáticas y hasta capitulares.

Como ucronía argumental entendemos aquella en la que la historia se sustenta en el cómo, por qué y cuándo se producen los hechos históricos alternativos siendo sus consecuencias las que dan sentido y coherencia a la novela. Nos servimos de *La conjura contra América (The plot against América, 2004)* de Philip Roth para ejemplificar.

Como ucronía escénica entendemos aquella en la que prima un paisaje histórico diferente al que conocemos propiciado por un cambio de la historiografía, pero cuyo objeto es el desarrollo de una tema independiente en un decorado que podría haber existido. En este caso, el modelo elegido para cimentar nuestra hipótesis de trabajo será *El hombre en el castillo (The man in the high castle, 1962)* de Philip K. Dick.

Por último, y para explicar la ucronía en la que el viaje temporal juega un papel determinante, hemos seleccionado *Qué no descendan las tinieblas (Lest darkness fall, 1941)* de Lyon Sprague de Camp.

³⁸⁰ Elisabeth Wesseling, *Writing History As a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, John Benjamins Publishing, 1991, 102.

Las tres novelas son obras de autores norteamericanos de muy diferentes cualidades y características, son obras reconocidas internacionalmente que por sus particularidades nos servirán para desarrollar un corpus de ejemplos sobre la ucronía y para mantener y apuntalar una realidad con la que no estamos de acuerdo —subrepticia al desarrollo de esta tesis—: la infravaloración de la *cf* como género.

No obstante, también haremos referencia a *Pavana (God save the queen, 1968)* escrita por Keith Roberts.

Por último, debemos aclarar que cuando nos referimos a ucronías argumentales o escénicas en ningún caso lo hacemos en términos absolutos. Todas las ucronías que manejamos aquí argumentan, con más o menos detalle, cómo, cuándo y por qué se produce la divergencia histórica. Y todas se desarrollan también en un escenario diferente al que conocemos. Lo que trataremos de subrayar en cada caso es si el autor se ocupa en elaborar una narración marcada por los antecedentes y consecuencias del punto Jumbar o una narración en la que el decorado en que se mueven los personajes es un protagonista más, cuando no, el principal.

6.2.1. Ucronías falseadas y falsas ucronías

Investigadores como Merelo y Uribe y escritores como García Bilbao, al hablar de ucronías diferencian entre verdaderas y falsas. Aunque, paradójicamente, no siempre se refieren a lo mismo ni sus definiciones son siquiera similares.

Pedro García Bilbao afirma:

(...) las ucronías pueden ser verdaderas o falsas. La verdadera es aquella en la que se nos explica el porqué, el cómo y el cuándo del cambio ucrónico, y la falsa ucronía sería la que emplea el ambiente alterado para buscar un efecto que sustente una trama convencional. Un ejemplo: Muere Felipe II y Don Juan de Austria le sucede en el trono y el imperio no entra en decadencia. Si la novela nos cuenta cómo, es una verdadera ucronía, si se limita a contarnos una historia policiaca en un imposible siglo XX, entonces es una falsa ucronía. (EPGB)

García Bilbao apunta directamente con estas declaraciones a la obra de Eduardo Vaquerizo, *Danza de Tinieblas*, a la que más adelante nos referiremos con más detalle.

Merelo, en cambio, cuando habla de ucronías falseadas se refiere a algo completamente diferente.

Uno de los recursos más usados en la ciencia ficción es el viaje en el tiempo, este viaje, y sus consecuencias, son en muchas ocasiones motor de las ucronías. Personalmente no creo que deba considerarse estos relatos como ucronías propiamente dichas. ¿Por qué?; pues porque el protagonista, o los protagonistas de la historia —los viajeros del tiempo—, saben lo que ocurrió y sus acciones, meditadas o no, se encaminan indefectiblemente a modificar la Historia en el sentido que ellos desean. El mismo viaje en el tiempo constituye ya de por sí un cambio real en la Historia. En este caso partimos de una doble realidad, no solo para el lector que es evidente que ocurre siempre, sino también para el protagonista de la historia que goza de la ventaja de conocer el resultado histórico de los sucesos en los que se ve envuelto. Esta doble trampa, pese a ser muy agradecida, es, a mi entender, lo que denominaría una *ucronía falseada*. (EAM)

No estamos de acuerdo ni con García Bilbao ni con Merelo. Nuestra hipótesis es más simple: una ucronía, por definición, es falsa e, independientemente, de cómo se presente el punto Jumbar, ya sea producto del azar, de un meticuloso estudio historiográfico o por la intervención de un viajero temporal, lo que consideramos imprescindible es la verosimilitud (que no la veracidad) de la historia desarrollada a partir de ese instante, y su plausibilidad (que no su posibilidad). En definitiva, que el pacto de ficción se produzca gracias a la suspensión de la incredulidad. Para conseguirlo, además de la habilidad del escritor, sí consideramos imprescindible evitar anacronismos, a no ser que estén debidamente justificados, o errores históricos. Sirviéndonos de nuevo de *Lo que el tiempo se llevó*, vale recordar que Ward se las ingenia para hacer creíble la construcción de una máquina del tiempo en una Norteamérica muy atrasada tecnológicamente. Hacer creíble lo increíble es uno de las cualidades que debe adornar a un buen escritor de *cf*, a un buen escritor.

6.2. Aproximación a la ucronía: Philip versus Philip

En 2004, *La conjura contra América* (2004) de Philip Roth ganó el premio Sidewise³⁸¹ para historia alternativa y el premio de la Sociedad Estadounidense de Historiadores. Algo paradójico si tenemos en cuenta que, como reza la reseña sobre el autor en la edición de Debolsillo, fue otorgado "a la novela histórica de tema americano". En Gran Bretaña fue reconocida con el WH Smith Literary Award.

³⁸¹ El premio *Sidewise* de historia alternativa es un premio que se otorga a obras de ciencia ficción publicadas en inglés cuya temática principal sea la ucronía. Los premios se crearon en 1995 y toman su nombre del cuento *Sidewise In Time* escrito en 1934 por Murray Leinster, seudónimo de William Fitzgerald Jenkins (1896-1975), escritor —también norteamericano— de ciencia ficción e historia alternativa.

El mismo texto recoge que *La conjura contra América* fue considerado como el Mejor Libro del Año por *The New York Times Book Review*, *The San Francisco Chronicle*, *The Boston Globe*, *The Chicago Sun Times*, *Los Angeles Times Book Review*, *The Washington Post Book World*, *Times*, *Newsweek* y otras publicaciones periódicas.

Roth nació en Newark (Estados Unidos) en 1933 y tiene una amplia bibliografía y muchos reconocimientos. Además de los mencionados, destaca en su carrera el Pulitzer (1997), la Medalla Nacional de las Artes y las Letras (1998) —Medalla de Oro de Ficción—, dos National Book Award, el PEN/Faulkner Award, el National Book Critics Circle Award y en 2011, el Man Booker International, uno de los galardones más prestigiosos del mundo que se concede cada dos años a un autor vivo por el conjunto de su obra escrita en inglés o cuya obra se haya traducido ampliamente a este idioma. Philip Roth es, sin duda, uno de los escritores contemporáneos de mayor prestigio y más laureado.

Philip Kindred Dick nació en Chicago (Estados Unidos) en 1928 y falleció en 1982. El autor, más conocido como Philip K. Dick, es uno de los máximos exponentes de la *cf* mundial. Los coqueteos con las drogas y las enfermedades mentales —paranoia y esquizofrenia— marcaron su vida y también muchos de los temas sobre los que giraban sus historias.

Dick fue un autor prolífico (más de 120 relatos y 36 novelas) y original como pocos, pero no alcanzó verdadero reconocimiento hasta después de su muerte. El mismo año de su fallecimiento, Ridley Scott estrenó *Blade Runner*, una de las mejores películas de *cf* jamás filmada, basada en el relato *Do androids dream of electric sheep?* (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*). Desde entonces, las adaptaciones cinematográficas han sido una constante. *Total recall* (*Desafío total*), *Confessions of a crap artist* (*Confesiones de un artista de mierda*), *Screamers* (*Asesinos cibernéticos*), *Impostor* (*Infiltrado*), *Minority report* o *Paycheck*,³⁸² son algunos ejemplos de sus narraciones llevadas a la gran pantalla.

³⁸² *Blade runner*, estrenada en 1982, está basada en el relato *Do androids dream of electric sheep*, escrito en 1968. *Total recall* (*Desafío total*), estrenada en 1990, está basada en el relato *We Can Remember It for You Wholesale*, publicado en 1966. *Confessions of a crap artist* (*Confesiones de un artista de mierda*), estrenada en 1992, está basada en la novela del mismo nombre, escrita en 1959 y editada en 1975. *Screamers* (*Asesinos cibernéticos*), estrenada en 1995, está basada en el relato *Second variety* publicado en 1953. *Impostor* (*Infiltrado*), estrenada en 2002, está basada en el relato del mismo nombre. *Minority report*, estrenada en 2002, está

El reconocimiento de la crítica le llegó en 1963, con *El hombre en el castillo* (1962), galardonada con el Premio Hugo a la mejor novela de ese año y considerada, por algunos, como una obra maestra de la ucronía. No obstante, el galardón no le permitió despuntar y los problemas económicos, con sus altibajos, le acompañaron hasta el momento de su prematuro fallecimiento.

6.2.1. La ucronía argumental: *La conjura contra América* de Roth

En 2005, Philip Roth, publicó *The plot against America* (*La conjura contra América*). Una novela de 394 páginas dividida en nueve capítulos más un apéndice que a su vez recoge “Nota para el lector”, “Cronología real de los personajes principales”, de “Otros personajes históricos que aparecen en la obra” además de “Algunos documentos”.

Los capítulos van fechados y nos muestran el cronotopo de la historia que se desarrolla en los Estados Unidos de América entre junio de 1940 y octubre de 1942.

Como el propio autor reconoce *La conjura contra América* es una ucronía; una herramienta que no había utilizado hasta ese momento. De ahí, que en “Nota para el lector” escriba

La finalidad de este apéndice es la de servir como referencia a los lectores interesados en conocer dónde finalizan los hechos históricos y dónde comienza la parte ficticia de la narración. (Roth, 2007: 396)

Del mismo modo, Roth presenta la procedencia de sus fuentes y la “Cronología real de los personajes principales” que son Franklin Delano Roosevelt, Charles A. Lindbergh, Fiorello H. La Guardia, Walter Winchell, Burton K. Wheeler y Henry Ford³⁸³. En el siguiente apartado, hace otro tanto, pero sin tanta minuciosidad ni

basada en el relato *The minority report*, publicado en 1956. *Paycheck*, estrenada en 2003, está basada en el relato del mismo nombre publicado en 1953. *A scanner darkly* (*Una mirada a la oscuridad*) estrenada en 2006, está basada en la novela del mismo nombre publicada en 1977. *Next*, estrenada en 2007, está basada en el relato *The golden man*, publicado en 1954.

³⁸³ **Franklin Delano Roosevelt** fue presidente de Estados Unidos por el Partido Demócrata de 1933 a 1945.

Charles A. Lindbergh, el primer aviador que consiguió cruzar el Atlántico. Norteamericano aislacionista y al que siempre se consideró simpatizante de Hitler aunque participó en la Segunda Guerra Mundial con la aviación estadounidense.

Fiorello H. La Guardia fue alcalde por el Partido Demócrata de Nueva York de 1934 a 1945.

Walter Winchell, influyente periodista estadounidense que trabajó para la NBC de 1928 a 1943. Está considerado el pionero de la *gossip column* o columna de cotilleos. Apoyo la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial.

extensión, con más de una treintena de personajes históricos que también aparecen en la trama de su obra, pero con un protagonismo mucho menor. El citado apéndice lo cierra con un discurso de Lindbergh pronunciado en el comité América Primero en Des Moines, el 11 de septiembre de 1941, y con una referencia a Lindbergh de A. Scott Berg, de 1998. En ambos casos, la intencionalidad de Roth es clara: definir una imagen de Lindbergh creíble en el papel que le asigna en su obra.

El perfil que el lector obtiene de Lindbergh es el de un racista ultraconservador, admirador de Hitler, de los regímenes autoritarios y enemigo de los judíos. A nuestro entender, una justificación innecesaria para una obra de ficción aunque en el caso de la ucronía, independientemente de la pericia del autor (cosa que a Roth no le falta), pueda servir para enganchar a los lectores más reacios y favorecer la verosimilitud de la trama.

De esta manera, Roth nos presenta una Norteamérica que, en 1940, ha elegido democráticamente como presidente y por una mayoría aplastante a Lindbergh en detrimento de Roosevelt. Un Lindbergh contrario a la intervención en la guerra europea y cuyo enemigo real considera que es la Unión Soviética y no la Alemania nazi, como se empeñan en denunciar los judíos norteamericanos.

Roth desarrolla la narración en primera persona a través de los ojos de un niño llamado Philip Roth. Es el pequeño de una familia judía de clase media radicada en la ciudad de Newark, que vive de manera dramática la ascensión a la presidencia del héroe de la aviación Charles Lindbergh.

La construcción de sus personajes es impecable, así como el de las relaciones familiares que son, en definitiva, de las que se sirve el autor para dibujar su historia alternativa. Roth profundiza a través del protagonista en su mundo y en el de las personas que le rodean. Consigue un dibujo creíble y diferenciado de cada uno de ellos.

En nuestra opinión es un buen ejemplo de lo que hemos llamado ucronía argumental. En *La conjura contra América* Roth cimenta la ucronía apoyándose en la personalidad de unos cuantos personajes históricos y en cómo ciertas causas, de producirse, habrían provocado los efectos que describe en su novela.

De haberse presentado Lindbergh a las elecciones de 1940, por el Partido Republicano, y de haberlas ganado, su postura aislacionista habría impedido la entrada en la II Guerra Mundial de los Estados Unidos. Su admiración por Adolf Hitler y unas

Burton K. Wheeler fue senador por Montana del Partido Demócrata en tres ocasiones. Estaba en contra de la intervención americana en la Segunda Guerra Mundial.

Henry Ford, el considerado pionero de la industria automovilística fue un antisemita confeso y también admirador de Adolf Hitler.

maniobras perfectamente orquestadas por las facciones antisemitas del gobierno y de la propia sociedad norteamericana, habrían desembocado en el “*apartheid*” USA que describe Roth.

Como en tantas ucronías, una vez presentada la premisa de la obra, echamos de menos la sorpresa. Y como en tantas otras ucronías consideramos que el determinismo pesa en exceso en la trama. Los personajes de dudosa moral o de convicciones antagonistas a las del autor en el universo historiográfico, potencian esos deméritos en el universo alternativo. En ninguna de las obras seleccionadas para su análisis o referencia, ninguno de los autores da un paso inesperado y recrea a un personaje que las nuevas circunstancias a las que se enfrenta le hagan actuar de manera distinta a la previsible.

Por su parte, Roth tampoco rompe esta barrera y como señala el crítico literario del *New York Times*, Michiko Kakutani (Publicado el 21 de septiembre 2004 en *New York Times*)

What sets Mr. Roth's historical nightmare apart is that it is narrated by a boy named Philip Roth and that it describes the day-by-day fallout of an anti-Semitic administration on members of an ordinary American family who happen to be Jews.

(...)

This failure stems, in large measure, from the fact that the novel is based not on a war going one way instead of another, but on a nation's social machinery producing a very different result than it actually did, and Mr. Roth's reluctance to spend a lot of energy on imagining exactly how and why that might have happened.

Paradójicamente, ese “gasto de energía” que hace de la novela una ucronía argumental no está del todo bien resuelto a nuestro entender. La riqueza de los personajes anónimos, ideados por el autor, choca con la escasa credibilidad de los personajes históricos cuyas declaraciones antisemitas son previsibles y tópicas.

Roth desarrolla esta historia alternativa a través de las relaciones familiares de su homónimo literario, que contempla, en pleno crecimiento físico e intelectual, la degradación de una nación. La fórmula para hacerlo llegar al lector la explica Kakutani:

Scenes of the Roth family at home are intercut with long, newsreel-like accounts of Lindbergh's pro-Hitler presidency (wildly extrapolated from historically documented accounts of the real Lindbergh's anti-Semitic statements and involvement in the isolationist America First movement). We're told that Lindbergh has signed accords with Nazi

Germany and imperial Japan, that the radio personality Walter Winchell has emerged as the president's most vociferous opponent and that anti-Semitic riots have erupted around the country.

Roth, como otros muchos autores de ucronías, cae a nuestro juicio en excesivas extrapolaciones de sucesos reales acaecidos en otros lugares del mundo y en otras circunstancias, como en la Alemania nazi. Las declaraciones de Lindbergh parecen el negativo fotográfico del pensamiento de Roosevelt. Asimismo, y en una primera lectura, la situación a la que se ve empujada la comunidad judía norteamericana nos recuerda a la que en esos años vivía, realmente, la comunidad afroamericana en ese mismo país. Alfonso Merele, va un poco más lejos, aunque no comparte del todo la calificación de ucronía argumental que le hemos conferido a *La conjura contra América*.

Roth usa la ucronía porque la necesita. En realidad está prácticamente contando lo mismo que ocurrió con los ciudadanos norteamericanos de origen japonés que fueron reclusos en campos de concentración después del ataque a Pearl Harbour. Pero como lo que quiere es mostrar al pueblo judío como víctima en esa América alternativa, provoca que un suceso real, la posible candidatura de Lindbergh a la presidencia por parte de los republicanos, sea magnificado y con él cambia la trayectoria histórica. No estoy totalmente convencido de que Roth use la ucronía como argumento, yo diría que la usa sólo como herramienta necesaria. (EAM)

La conjura contra América, capítulo a capítulo, encadena los sucesos que desde el punto Jumbat elegido van convirtiendo a los Estados Unidos en un estado pronazi que parece responder a una hoja de ruta dictada desde la propia Alemania. Y a medida que la historia familiar del pequeño Philip Roth y su visión de todo lo que le rodea gana en profundidad y subtramas, los engranajes imaginados de la política gubernamental pierden consistencia. Tal vez, porque como afirma Fernando Ángel Moreno, la incursión ucrónica de Roth no es lo mejor de la novela.

Yo lo que creo es que *La conjura contra América* supone la introducción de la ucronía de la mano de uno de los grandes autores contemporáneos y ha sido un gran descubrimiento para el gran público. Para mí, como ucronía es mala porque utiliza recursos que reconocemos fáciles los que llevamos leyendo ucronías muchos años.

La novela sí me gustó —me gusta mucho Philip Roth— sobre todo la creación de los personajes y de las relaciones familiares; su forma de profundizar en la vida de las personas. (EFAM)

Una opinión que, de alguna manera, también parece compartir el autor de *Danza de tinieblas* y *Memoria de tinieblas*, Eduardo Vaquerizo.

La gente que lee a Philip Roth —y el propio Roth lo dice— acaba de descubrir la ucronía: un maravilloso país por visitar. Esa sensación la tuve yo a los 12 años y esto no es hacer de menos a nadie. Roth nos viene a decir que ha inventado la ucronía cuando los lectores de *cf* ya sabían todo eso con *Pavana* de Keith Roberts que no es la primera ucronía, pero sí una de las más importantes en donde el juego literario histórico-fantástico se redondea. (EEV)

Nuestra conclusión es que en *La conjura contra América*, Roth se sirve de la ucronía para, salvando las distancias, hacer una versión extendida del *Diario de Ana Frank* (1947). Roth cambia a la protagonista Ana Frank, por Philip Roth, el protagonista. Y como la tristemente célebre niña judía, el pequeño Philip Roth dibuja un retrato de su familia a lo largo de dos años cruciales de su vida y de la historia. Si Frank compartía con familia y algún allegado el encierro en una casa de Amsterdam, Roth lo hace en Newark, una pequeña ciudad aledaña a la gran Nueva York. En ambos escenarios, los protagonistas sienten el miedo, la persecución y hasta la clandestinidad en un encierro voluntario. En ambos casos, narran los problemas de convivencia de los “encerrados” y el apoyo que reciben de gentiles. Frank y Roth descubren a muy temprana edad lo que es, lo que significa la muerte. Los dos dejan de ser niños. Y si Frank coleccionaba postales, Roth colecciona sellos... Somos conscientes de que la comparación entre dos obras, una autobiográfica y corta, y otra de ficción y mucho más extensa, puede resultar un tanto pretencioso por nuestra parte, pero no hemos podido sustraernos a la enumeración de los muchos puntos que comparten y, consideramos, vertebran sendas narraciones.

Roth, el escritor, para presentar una relación lógica de los padecimientos de la comunidad judía en Norteamérica, en los años 40, necesita cambiar el escenario, inventarse uno alternativo. De ahí, como apuntaba Merelo, que se sirva de la ucronía para dar coherencia a las causas que necesita para desarrollar los efectos de su historia. Son todas esas causalidades alternativas las que dan a *La conjura contra América* su carácter de ucronía argumental.

6.2.2. La ucronía escénica: *El hombre en el castillo* de K. Dick

En *El hombre en el castillo* (1962) Philip K. Dick no pierde demasiada energía explicando cómo el oeste de los Estados Unidos se ha convertido en lo que es: una gran colonia del imperio japonés. El punto Jumbat elegido por el autor es el asesinato de Franklin D. Roosevelt, en 1933. La Gran Depresión aún coletea y Norteamérica no puede socorrer a Europa en su lucha contra el Eje. Los japoneses hacen su particular *blitzkrieg*³⁸⁴ en el Pacífico y en 1947, año en el que finaliza la II Guerra Mundial, la Costa Oeste (denominados Estados del Pacífico) está bajo el dominio japonés, la Costa Este (los Estados Unidos) permanece ocupada por los alemanes y los estados centrales (Estados de las Montañas Rocosas) permanecen al margen de las dos potencias dominantes aunque sí se perfilan áreas de influencia de la Alemania nazi y el Japón imperial.

Philip K. Dick ya tiene dibujado su escenario y a medida que desarrolla subtramas va permitiendo conocer al lector la organización del nuevo orden mundial. Los alemanes han transformado África en un gran laboratorio de experimentación para el exterminio.

Para eliminar a los americanos aborígenes se habían necesitado casi doscientos años; los alemanes lo habían conseguido en África en menos de quince (Dick, 1987: 28)

En esta historia alternativa los alemanes han drenado el Mediterráneo transformándolo en un gran campo de cultivo. La exploración espacial también ha comenzado y los alemanes han llegado a Marte. La actitud de Japón ha sido más respetuosa con su porción del planeta, en gran medida por la espiritualidad que caracteriza a los asiáticos. Dick, además, extrapola la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética y el enfrentamiento estratégico “no bélico” se produce ahora entre Alemania y Japón.

El escenario está perfectamente definido y los personajes de Dick lo van mostrando a través de su forma de relacionarse.

Así, por ejemplo, Robert Childan cuyo objetivo es llegar a ser aceptado por la clase dirigente nipona, es el propietario de un negocio de antigüedades norteamericanas. Entre sus “objetos únicos” destaca un reloj de Mickey Mouse de 1938.

³⁸⁴ *Blitzkrieg* es un término alemán que significa guerra relámpago que se suele asociar a la táctica empleada por el ejército nazi en la invasión de Polonia en 1938.

Nabuseke Tagomi, cliente del anterior, es un alto cargo de la administración japonesa en los Estados del Pacífico que vive obsesionado por “el libro de los cambios” (el *Libro de las transformaciones*, el *I Ching*) una suerte de almanaque profético con el que supuestamente se puede saber cómo actuar en cada momento y en cada caso.

Frank Frink es un americano de origen judío que tras una década de sequía artística autóctona está empeñado en crear una nueva artesanía americana. Sigue enamorado de Juliana, su ex mujer. Y Juliana, tras leer un libro prohibido muy de moda titulado *La langosta se ha posado*, decide ir en busca de su autor, Hawthorne Abdensen. A Abdensen, al que se supone buscado por los servicios secretos de la dos potencias, la rumorología lo convierte en “el hombre en el castillo” (una supuesta fortaleza inaccesible) que da título a la novela. Juliana terminará salvando la vida de Abdensen.

Todos los personajes, de una u otra manera, se ven influenciados por *La langosta se ha posado* que presenta un mundo alternativo en el cual el Eje pierde la guerra. No obstante, aunque pudiera parecer que el mundo que describe Abdensen en *La langosta se ha posado* es el que historiográficamente conocemos, no lo es. Sí es un mundo en el que los Aliados derrotan en la II Guerra Mundial al Eje, pero no es el nuestro.

El punto Jumbar queda explicitado de manera contrafactual en la novela cuando Joe, el hombre encargado de matar a Abdensen, le explica a Juliana cuál es el punto de partida (el punto Jumbar, a su vez) de *La langosta se ha posado*.

El libro es pura ficción. Quiero decir que está novelado. Roosevelt no fue asesinado en Miami; siguió y fue reelegido en 1936, así que es presidente hasta 1940, durante la guerra ¿Entiendes? Todavía era presidente cuando Alemania ataca a Inglaterra, Francia y Polonia. Y, al ver todo aquello, hace que América se fortalezca. (*ibid*: 63)

En *El hombre en el castillo* Roosevelt es asesinado en Miami, en 1933, en el atentado perpetrado por Joe Zangara³⁸⁵. Todo cambia a partir de ese momento.

De modo que Dick nos presenta una ucronía dentro de la ucronía. O como apunta Ricardo Burgos López³⁸⁶ en “Escarbando en Philip K. Dick. Una indagación a *El hombre en el castillo*”

³⁸⁵ Joe Zangara asesinó en Miami, en 1933, al alcalde de Chicago y cuatro personas más. No obstante siempre se ha especulado con la posibilidad de que su verdadero objetivo fuera Roosevelt.

³⁸⁶ Ricardo Burgos López es psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá, y profesor universitario. En 1993 obtuvo el

El hombre en el castillo se estructura desde una doble inversión: Mostrar que la historiografía (o narración de la historia) es una novela y que la novela es historiografía. Ello es claro en el hecho de que la historiografía (que el Eje ganó la Segunda Guerra Mundial) si se analiza bien resulta ser un invento, y en que la ficción *La langosta se ha posado* resulta aprehender la realidad mejor que las versiones oficiales que hacen circular los detentadores del poder.

¿No conocemos mejor el espíritu del Renacimiento leyendo *El Quijote* que auscultando textos sobre ese período?

La apuesta de *El hombre en el castillo* es esa: Llamar la atención sobre la inmensa carga ficcional de lo que suponemos histórico, hacer conciencia de cómo el símbolo novelesco puede decir más sobre la realidad que cualquier cúmulo de hechos.

Dick da otra vuelta de tuerca y deja impresa en el lector la imagen de ese mundo alternativo, de ahí que destaquemos su importancia como ucronía escénica. No obstante, la novela de Dick termina abierta a más de una interpretación³⁸⁷:

-*La langosta se ha posado* es en realidad una obra historiográfica y *El hombre en el castillo*, una ucronía.

-El universo que narra “La langosta” es un tercer universo en un espacio de infinitos universos.

-Toda la novela es la plasmación de uno de los mundos inexistentes a los que nos tiene acostumbrados este escritor con su percepción alterada de la realidad.

6.3.- Los viajeros del tiempo como fabricantes de ucronías

A las ucronías argumentales y escénicas hay que añadir las que plantean un viaje en el tiempo, voluntario o involuntario. Su intervención en un tiempo que no es el suyo, ya sea para sobrevivir o llevar a cabo una misión, provoca una historia alternativa, ya sea en un mundo paralelo o no, que suele ser resultado de la aplicación de los

Premio Nacional de Poesía-Colcultura con la obra *Libro que contiene tres miradas* y desde entonces ha figurado en diversas antologías de la poesía colombiana. Cuentos suyos han aparecido en libros como *Cuentos de Ciencia Ficción* (varios autores) y en *Contemporáneos del Porvenir - Primera Antología de la Ciencia Ficción Colombiana*. Su ensayo *La narrativa de ciencia ficción en Colombia*, considerado el primer análisis histórico sobre este género literario en Colombia, apareció en *Literatura y Cultura-Narrativa Colombiana del siglo XX*. <http://axxon.com.ar/rev/159/c-159ensayo1.htm> (19-09-2012)

³⁸⁷ Enumerar todas las posibles interpretaciones de esta obra no es el objeto de nuestro trabajo. No obstante, consideramos importante citar de nuevo el artículo de Ricardo Burgos: “Al leer *El hombre en el castillo* (una ucronía) nos encontramos otra ucronía (*La langosta se ha posado*) que constantemente es leída y comentada por diferentes personajes. *La langosta se ha posado* cuenta con las mismas características de *El hombre en el castillo*: Propone una vía alternativa a la real y se presenta como una antipercepción. Es claro que éste ha sido el modo en que Dick no sólo narra sino que critica su propia narración.”

conocimientos e informaciones sobre la Historia o una tecnología más avanzada que posee el viajero temporal.

La pregunta que nos plantea esta situación es si ese cambio del pasado puede producir el no nacimiento del protagonista. Obvio, no es así. El primer cambio que hubiera provocado esa consecuencia le habría hecho desaparecer. Por otra parte, si la historia hubiera sido de otra manera a la conocida por el protagonista, una de dos: o no se produciría ningún cambio sustancial —aunque cambiar el resultado de una guerra invita a pensar que no puede ser así— o crearía un universo alternativo a éste que ya existía y el viajero se habría desplazado verticalmente sobre la flecha del tiempo y horizontalmente a un pasado de un universo paralelo ya existente.

6.3.1. Otra teoría para viajar en el tiempo

En *Lest darkness fall* (1939) (*Qué no descieran las tinieblas*, Río Henares 2001) su autor Lyon Sprague de Camp (1907-2000) plantea un viaje involuntario en el tiempo que desencadena el comienzo de una historia alternativa no casual. Para sobrevivir el protagonista interviene en su nuevo presente y como consecuencia cambia lo que fue el pasado de su mundo y lo que, a partir de ese momento, será su futuro. El viajero utiliza la información de lo por venir y, como veremos, varía el curso de la historia tal como la conocemos; tal como él la conoció. En este caso, como en casi todas las ucronías en las que el viajero temporal es el que descubre o provoca el punto Jumbar, prima lo argumental sobre lo meramente escénico.

Lest darkness fall fue la primera novela Lyon Sprague de Camp, estudiante de Aeronáutica en el Instituto Tecnológico de California, que en 1933 se doctoró en Ingeniería y Economía en el Instituto Tecnológico Stevens de Nueva Jersey. Sprague de Camp fue también el creador de Conan. En 1995, le fue concedido el premio *Sidewise* en categoría especial por sus trabajos pioneros como *Lest darkness fall* (1939), *The wheels of if* (1940) y *A gun for Aristotle* (1958).

Ya en la primera página de *Qué no descieran las tinieblas*, el protagonista, Martin Padway, un americano en la Roma contemporánea a la publicación de la obra, conversa con el profesor Tancredi sobre las teorías del italiano —que él mismo califica de necias— sobre la naturaleza del tiempo. Tancredi se refiere a personas desaparecidas que han descendido por el tronco. Algo que Padway no entiende:

- ¿El qué?
- El tronco. El tronco del árbol del tiempo. Cuando terminan de deslizarse se encuentran en algún tiempo anterior. Pero tan pronto como hacen algo cambian toda la historia.
- Parece una paradoja -comentó Padway.
- N-no. El tronco sigue existiendo. Pero donde llegan a detenerse, crece una nueva rama. Tiene que ser así, de lo contrario todo desaparecería pues la historia habría cambiado. (Sprague, 2001:14)

De alguna manera, el escritor norteamericano hace un primer acercamiento a la definición de punto Jumbar al enunciar que si alguien retrocede en el tiempo y cambia las cosas, todo lo que conocemos podría desaparecer o, por el contrario, que el viaje en el tiempo de una persona pudiera no tener ningún efecto sobre el devenir histórico. Pero —y aquí plantea la pregunta que da sentido a su historia— ¿y si el desaparecido en el tiempo actual se convierte en rey o en duce?

- ¡Presto, tenemos una nueva historia! La historia es una red tetradimensional, tenaz. Pero tiene sus puntos débiles. Los lugares de unión, podríamos decir los puntos focales, son débiles. El retroceso, si ocurre, sucedería en estos sitios
(...)
- O lugares como Roma, donde se cruzan las líneas mundiales de muchos sucesos famosos. O Estambul. O Babilonia (...) Ahora, Roma puede ser pronto nuevamente el punto de intersección de grandes acontecimientos. Eso significa que la red está debilitándose aquí otra vez (Sprague, 2001: 14)

En pocos párrafos el autor condensa varias ideas que, al mismo tiempo, son los indicios del viaje temporal. A saber:

- La naturaleza del tiempo es como la de un árbol, cuyas ramificaciones son producto de los cambios que producen los viajeros en el tiempo. Si bien no todos, porque para producir cambios el viajero del tiempo tiene, de alguna manera, que jugar un papel muy activo en él para variar el curso de los acontecimientos futuros.
- Debe examinarse la naturaleza de los cambios que alteran la historia, supuestamente, original. Aunque, aquí entra en juego la paradoja temporal, porque partiendo de esta misma teoría, sería imposible saber cuál es la historia original.

- El debilitamiento de la naturaleza del tiempo se produce en lugares geográficos concretos dado el cúmulo de acontecimientos de gran importancia histórica. Por ejemplo, Roma —cuna de una gran civilización— como lugar que sufre la Segunda Guerra Mundial.

Tras ubicar a los lectores y anticiparles algo de lo que puede ocurrir, un fenómeno natural, un rayo —"el abuelo de todo los rayos" dice el autor— provoca el viaje en el tiempo de Padway. Como es habitual entre los viajeros temporales, el personaje no da crédito a este traslado, creyéndose dormido, enfermo o loco. Una vez cobra conciencia de que lo que juzgaba imposible ha sucedido, el instinto de supervivencia marcará sus elucubraciones en lo sucesivo:

Si un hombre supiera que iba a ser llevado hacia el pasado, se pertrecharía con toda clase de cosas útiles: una enciclopedia, textos sobre metalurgia, matemáticas y medicina, una regla de cálculo, etcétera. Y una pistola con municiones abundantes.

(...)

Pero tenía su ingenio. Lo necesitaría. El problema era hallar el modo de emplear sus conocimientos del siglo XX, que lo sostuviera sin meterlo en dificultades. (*ibid*: 28)

El viajero va situándose en la época a la que ha llegado y refresca sus conocimientos históricos que no son pocos.

Como primer paso para asegurarse un modo de vivir, decide destilar brandy; bebida desconocida en ese periodo histórico, pero de relativa sencilla producción. Su primera aventura empresarial tiene éxito.

Padway se aproximó con algunos recelos al gran día de su primera destilación. Según las ideas de Tancredi, ésta era una nueva rama del árbol del tiempo. Pero ¿podría haberse equivocado el profesor, de modo que tan pronto como Padway hiciera algo suficientemente drástico para afectar a toda la historia subsecuente, haría imposible el nacimiento de Martin Padway en 1908 y desaparecería. (*ibid*: 37)

Por fin, consigue situarse temporalmente. Padway ha viajado al año 535 de la era cristiana, a la Roma Ostrogoda. Y acude a una biblioteca para ampliar sus conocimientos con los textos que nunca llegaron a su presente, pero de los que sí se tenían noticias por terceros. De esta manera, Sprague de Camp combina de manera equilibrada el tratamiento escénico y argumental de su ucronía. Ambos se entremezclan,

pero tras la lectura de la obra el poso que deja es argumental. No refiere tanto cómo se ha producido la ucronía, sino sobre el modo en que se ha desarrollado, como trataremos de demostrar.

Tras el brandy llegan los números arábigos y la contabilidad contemporánea (es así cómo consigue el crédito de un banquero de la época) y la imprenta. Padway edita un folleto semanal de noticias con información publicitaria, pone en marcha una sociedad anónima... Y termina planteándose ganar la guerra, que de no hacerlo devastará toda Italia. Se propone, en definitiva, fabricar su propia historia alternativa, crear una ucronía sirviéndose de sus conocimientos y habilidades que, por cierto, no son infinitas; triunfa con el telégrafo y la ballesta, pero el reloj y la pólvora no salen adelante. Padway es consciente de la empresa que está llevando a cabo.

Lo que menos deseo es ver arruinado el país; estropearía muchos planes que tengo. Así que me propongo intervenir y cambiar el curso natural de los acontecimientos. Los resultados pueden ser mejores; no podrían ser peores. Me propongo ganar la guerra para vosotros. Si puedo. (*ibid*:104)

También emplea estrategias militares no utilizadas en esa época. Por ejemplo, decide atacar de noche, algo que no se practicaba en las guerras del siglo VI. También crea un Estado Mayor y se pone al mando del ejército godo. El objetivo es el que da título a la obra y que él remarca en el texto: impedir que las tinieblas de la barbarie descendan sobre Europa occidental, evitando los años más oscuros de la Edad Media. El momento de la Historia elegido por Sprague de Camp para contextualizar su novela es el que considera como punto de inflexión entre el desarrollo, el estancamiento y el retroceso historiográfico³⁸⁸.

Padway cree enamorarse de una delicada princesa goda, pero reacciona a tiempo de descubrir bajo su bella apariencia a una mujer despiadada que otorga escaso valor a la vida ajena. En definitiva, una mujer de la época.

El viajero sigue introduciendo reformas en el siglo VI. Plantea unas curiosas elecciones políticas con su consiguiente campaña electoral, adaptada a ese tiempo y sus circunstancias. También, de cara a abolir la esclavitud y conseguir soldados, les ofrece tierras que ocuparían como propietarios libres compensando económicamente a los

³⁸⁸ En *La última noche de Hipatia* (2009) (ver Capítulo 7) Eduardo Vaquerizo también hace viajar a su protagonista a un punto de inflexión donde se supone que la barbarie acabó con la razón y, de alguna manera, supuso el inicio de la Edad Media.

hasta ahora dueños y señores. El montante económico lo consigue gracias a indemnizaciones de los ejércitos con los que ha batallado y ganado y a los que advierte, por ejemplo, que en treinta años nacerá:

(...) un hombre llamado Mahoma, quien predicando una religión herética, instigará, a menos que sea detenido, una gran oleada de conquista bárbara, subvirtiendo el régimen, tanto del reino persa como del Imperio Romano de Oriente. Apremiamos respetuosamente la conveniencia de asegurar de inmediato el control de la península árabe, para que esta calamidad pueda ser detenida en su origen. (*ibid*: 208)

Padway piensa hasta en enviar barcos desde Lisboa para descubrir el nuevo mundo, por eso a modo de despedida anunciará, en la última página de la novela lo que él considera que es su misión: mucho que hacer y pocos decenios para hacer. Para hacer cosas como brújulas, motores de vapor, microscopios y el mandato de *habeas corpus*.

Y si no podía... (...) Tenía prensas en Florencia, Roma y Nápoles, imprimiendo libros panfletos y periódicos. Aunque le sucediera cualquier cosa, estas cosas seguirían adelante. Se encontraban demasiado arraigadas para ser destruidas por accidente. Sin duda la historia había sido cambiada. Las tinieblas no descenderían. (*ibid*: 203)

Como subraya el prologuista de la edición en castellano, Marcos Redondo, Sprague de Camp consiguió con esta novela uno de los grandes clásicos de la *cf*. Años después, Harry Turtledove –el considerado maestro de la ucronía— afirmaría que ésta obra había cambiado su vida, no solo su carrera literaria, para siempre.

6.4.- Ucronías españolas: de Fabra a Vaquerizo

6.4.1. *Cuatro siglos de buen gobierno* (1883)

Como ya explicábamos en la introducción y en el primer capítulo de esta tesis, consideramos a Nilo María Fabra, con sus relatos, el gran precursor de la *cf* española, el primer autor en lo que respecta a su obra literaria en dedicarse de lleno a la *cf*.

Con *Cuatro siglos de buen gobierno (Novela de la Edad Moderna)*³⁸⁹ también fue el pionero de la ucronía española.

³⁸⁹ Según recogen Uribe y Alhman ésta narración fue publicada en 1883 en la revista “La ilustración Española y Americana”, en el número XLIV (año XXVII), páginas numeradas 311 a 314.

El punto Jumbar escogido por Fabra como arranque de su historia alternativa es la declaración de la corona de Castilla y de Portugal de Don Miguel como heredero legítimo de ambos tronos. Francisco Arellano editor de la recopilación de los relatos de Fabra aclara en nota al pie que el príncipe Don Miguel murió el 20 de julio de 1500 a los dos años. Fabra, en definitiva, se imagina cómo habría podido ser la historia de España, del mundo, como veremos, de haber reinado el nieto de los Reyes Católicos. Y argumenta su contrafactual —estamos ante una ucronía argumental— a la inversa en los últimos párrafos de la narración:

(...) ¡cuán grandes infortunios no lloraríamos ahora si la muerte, arrebatando en flor a D. Miguel I, último vástago varón de las dinastías nacionales, hubiese elevado al trono español a la casa de Austria, convirtiendo a la nación señora de tantos pueblos, en feudo de una familia ajena a nuestras costumbres, de distinta raza, enemiga de las libertades populares, obligada a amparar derechos patrimoniales en Europa que ni directa ni indirectamente afectaban a la Península, encarnación del despotismo que inmolaba la razón de Estado a un derecho personal (...) (Fabra, 2006: 53)

La buena gobernanza de Don Miguel I habría podido cambiar radicalmente la historia, según muestra Fabra.

Frisaba con los veinticuatro años el ilustre nieto de los Reyes Católicos, cuando junto las coronas de Castilla, Aragón, Portugal y Navarra, en la Península, y fuera de ella, las de Nápoles y Sicilia; con las colonias de las Indias Orientales y Occidentales, que a la sazón acrecentaban con pasmosa rapidez los navegantes españoles y portugueses. (*ibid*: 38)

Nilo María Fabra, monárquico hasta la médula, nos presenta a un rey español, sólo preocupado por sus súbditos que, además tiene una visión geopolítica peninsular, algo que será una constante en la *cf* española. Un rey adelantado a su tiempo que, entre otras cosas, permite el libre comercio entre todos los reinos y abre nuevos mercados que acrecientan con los retornos la riqueza pública. Un rey preocupado por la unidad nacional, un rey cristiano y todavía en guerra contra el islamismo. Éste último punto, favorece la creación de un estado iberoafricano que se extiende hasta Garona, el Atlas y el desierto de Libia.

Para mantener todos los territorios Don Miguel se vuelca en la consecución de una armada potente y en la creación de ejércitos permanentes. Con estas acciones marca el camino para que, cuatro siglos después de su reinado, Iberia siga siendo la primera potencia europea –nosotros añadimos mundial— con Toledo como capital. Para alcanzar esa bonhomía política, social y comercial serán canalizados los ríos más importantes, creará un red ferroviaria consecuente con las necesidades reales de una industria muy poderosa y se fomentará a gran escala la repoblación forestal.

En el aspecto más humanista de su ucronía Fabra destaca el freno a la expulsión de los judíos, a los que considera “industriosos habitantes”, como también la de los moriscos a los que, eso sí, catequiza, pero, al mismo tiempo, permite y favorece los matrimonios mixtos. Asimismo, dulcifica el papel de la Santa Inquisición hasta el punto de que, cuando se produce la Revolución Francesa, esta revuelta pasa desapercibida en Iberia.

(...) no es de extrañar que la Revolución francesa, que perturbó a Europa y a América con sus principios, apenas encontrase eco en Iberia, pues aquí se habían implantado, por medio de una serie de evoluciones lentas y progresivas, derechos y libertades que en otras partes conquistaron la violencia y el trastorno. (*ibid*: 49)

El buen hacer de los gobernantes españoles imprime un rumbo al poder ibérico que se extiende por ambos hemisferios. Y así lo constata el autor:

Al amparo paternal del Imperio Ibérico, las nuevas repúblicas americanas crecieron y se desarrollaron sin discordias intestinas, y sin las convulsiones inherentes a los Estados donde no se han arraigado las costumbres políticas; y en el espacio de breves lustros, merced a la riqueza de su suelo, a la inmigración estimulada por la paz, el perfeccionamiento del sistema económico y a los progresos de la civilización, llegaron al más alto grado de prosperidad y de grandeza en el orden moral y material. (*ibid*: 50)

La de Fabra es una ucronía argumental y utópica. Una ucronía sin protagonistas, ya que Don Miguel I es un simple instrumento, o más bien con un solo protagonista: la historia alternativa imaginada. En muy pocas páginas el autor ofrece su particular receta de lo que hubiera hecho de nuestra nación un poderoso imperio, precisamente, en el momento que éste se desmoronaba a pasos agigantados.

A pesar de que sus relatos se tiñan en exceso de intenciones moralizantes marcadas por la monarquía y la religión, Fabra da muestras de una ineluctable fe en el progreso tecnológico, en unas políticas económicas más que vanguardistas para su época y hasta de un ecologismo digno de ser destacado. A Fabra no le gusta lo que ve a su alrededor, pero no se recrea en la construcción de una historia alternativa sin más, sino que empeña sus teorías y su posición ante la historia para ofrecer una serie de argumentaciones con verdadero, aunque indemostrable, fundamento.

Es otra forma de mostrar el casi atávico “dolor de España” que como hemos visto y veremos comparten muchos de los autores de novelas a las que hacemos referencia en esta tesis. Fabra no ahonda en el pesimismo y las lamentaciones explícitamente. Tras su análisis histórico esboza un sueño subsanando muchos de los errores que se cometieron en el pasado y que llevaron a España a un siglo XIX marcado por la pérdida de sus posesiones y por el retraso en casi todos los ámbitos.

6.4.2.- Danza de tinieblas de Eduardo Vaquerizo: *steampunk* a la española

En 1968, el británico Keith Roberts (1935-2000) publicó *Pavane* (*Pavana*. Minotauro, 2000), ambientada en el siglo XVI para enmarcar el punto Jumbar del que arranca la obra.

En julio de 1588, en el palacio real de Greenwich, Londres, la Reina Virgen Isabel Primera, soberana absoluta de Inglaterra, ha sido asesinada. La Armada Invencible ha vencido y la Santa Liga y la Iglesia Católica con ella... El orden europeo, mundial, ha cambiado.

La de Roberts es una ucronía eminentemente escénica y con aires *steampunk*. No obstante, el escenario que plantea también puede ser interpretado como argumento para desacreditar lo que en su opinión sería una Inglaterra no protestante. Respecto a este punto Uribe y Alhman apuntan:

Su marcado carácter de fábula se acentúa cuando muestra el inmovilismo social, a lo largo de casi cuatrocientos años, de un mundo regido por el Papa, que se mantiene en una dura estructura feudal que en la realidad ya había desaparecido hasta en los imperios más conservadores. (<http://www.bemonline.com/portal/index.php/al-ghazali-al-magribi-fondo-47/1236-ucronia-la-utopia-de-la-historia-de-charles-renouvier>) (24-07-2011)

La novela consta de un prólogo, una coda y cinco capítulos repartidos en 282 páginas. En el prólogo, el autor nos da a conocer la situación geopolítica a grandes rasgos:

Para el vencedor, los laureles. Restablecida así la autoridad de la Iglesia católica, la naciente nación de Gran Bretaña desplegó sus fuerzas al servicio de los Papas aplastando a los Protestantes de los Países Bajos, destruyendo el poderío de los burgos germanos en las interminables Guerras Luteranas. Los pioneros del continente norteamericano quedaron bajo el dominio de la Corona de España; Cook plantó en Australasia la bandera azul cobalto del trono de Pedro. (Roberts, 2000: 8)

Los capítulos se estructuran como historias independientes que terminan interconectadas. El primero está fechado en Durnovaria, Inglaterra, en 1968. “Lady Margaret”, que así se titula el capítulo, es el nombre de una locomotora que circula por carreteras y es impulsada por carbón. A través de un veto marcado en la Bula de 1910, *Petroleum Veto*, la Iglesia había limitado la capacidad de los motores de combustión interna por lo que el vapor seguía sin competidores.

El autor perfila un escenario *steampunk* —también conocido como retrofuturista— y dibuja un Londinium donde los asaltos a los convoyes están a la orden del día y la peste marcó la infancia de los ahora adultos. Es decir, Roberts da forma a un Londres que debido a la intervención de la Iglesia Católica es una caricatura del que en realidad es en 1968. El Londres de *Pavana* se ha quedado estancado en el siglo XIX y el atraso tecnológico y hasta sanitario es patente. El vapor es la tecnología energética predominante, una de las características del *steampunk*, pero, eso sí, hablamos de una novela retrofuturista y presenta inventos acordes a esas circunstancias como los trenes que viajan por caminos y no por rieles o la existencia de la Hermandad de Señaleros (los sistemas de comunicación son lentos y atrasados, de ahí la importancia de esta Hermandad que desde sus torres envían informaciones de las que dependen reyes, la propia Roma y la compleja economía del país).

La Inquisición también está presente, pero bajo una denominación más amable. Se la conoce como Tribunal de Salud Pública. Eso sí, su forma de actuar sigue siendo la esperada: cruel, despótica e injusta.

En 1985, unos pocos subversivos empiezan a provocar tumultos y consiguen que el anglicanismo vaya resurgiendo. Uno de sus precursores, el hermano John se convierte en un mito viviente, sus discípulos se multiplican y los supuestos milagros hacen que

toda una comarca se tambalee. Éste iluminado parece ser el elegido para liderar un cambio.

En el cerebro de John, las visiones ardían aún, aún zumbaban; les habló del profundo Cambio que sobrevendría, y que arrasaría las tinieblas, la miseria y el dolor, conduciéndoles por fin a la Edad de Oro. Veía claramente, elevándose alrededor sobre las colinas, los edificios de esos tiempos nuevos, los talleres y los hospitales, las fábricas y laboratorios. Veía las máquinas volar por encima de la tierra, deslizándose como burbujas sobre la superficie del mar. Vio prodigios: el relámpago encadenado; oyó como las indómitas ondas del aire hablaban y cantaban. Todo esto llegaría, todo esto y mucho más. La era de la tolerancia, de la razón, de la humanidad, de la dignidad del alma humana. (*ibid*: 157)

La historia alternativa sigue su curso. Lady Eleanor, a la sazón nieta de la Lady Margaret que dio nombre a la locomotora de carretera, le declara la guerra al Papa Juan. La historia —y el resumen de la esencia de la novela y su relación con el tema temporal que nos ocupa tal y como la ve Roberts— es descrita por sus personajes:

En cierto modo es como una... danza, un minué o una pavana. Algo solemne y sin objeto, de pasos predeterminados. Con un comienzo y un final (...) a veces pienso que la vida es un mar de significados, toda suerte de hilos y hebras entretnejidos que forman un brocado o un tapiz. Y si se saca o se rompe una hebra del diseño se modifica en toda la trama. Otras veces pienso... que nada tiene sentido, que el significado será el mismo mirado del revés o del derecho, que los efectos llevan a las causas y luego a nuevos efectos... quizá ocurra en verdad cuando lleguemos al final del Tiempo (*ibid*: 251)

En la Coda se explica a través de una carta cómo comenzó la Rebelión de los Castillos y la caída de la Iglesia Católica. El lector no sabe muy bien a qué atenerse. De nuevo la ucronía oscila entre la interpretación, más o menos literal, o la de la ucronía dentro de la ucronía o hasta del universo alternativo.

Los métodos de la Iglesia eran misteriosos; tuvo una política clara. Los papas sabían, y también los sabíamos nosotros, que los hombres, luego de la electricidad llegarían al átomo. Que luego de la fisión llegarían a la fusión. Porque una vez, más allá de los recuerdos de los hombres, hubo una civilización poderosa. Hubo un Advenimiento, una Muerte y Resurrección; una Conquista, una Reforma, una Armada, un incendio, un Armagedón (...) La Iglesia sabía que era imposible detener el Progreso; pero demorándolo,

aunque más no fuese medio siglo, dándole al hombre el tiempo necesario para elevarse un poco más hacia la verdadera Razón; esa fue la herencia que le dejó al mundo; una herencia de valor incalculable. (*ibid*: 278)

Y es que, como Uribe y Alhman subrayan refiriéndose al movimiento final de la obra:

(...) nos ofrece un flash de nuestro mundo en un futuro lejano en que el progreso ha conseguido imponerse al inmovilismo. Parece como si la Iglesia católica supiera que ese momento tenía que llegar, pero se hubiera esforzado por retrasarlo para que el hombre tuviera tiempo de asentarse en los valores del espíritu antes de alcanzar los de la ciencia. Es más, al final el autor nos sorprende al sugerir que tantos siglos de oscurantismo y represión podrían ser un mal menor en comparación con los horrores que conoció nuestro propio mundo, bombas atómicas, campos de concentración y demás.

Pavana de Keith Roberts, una de las cumbres internacionales de la ucronía, ha influido sobre autores como Eduardo Vaquerizo hasta tal punto que en 2005 publicó *Danza de tinieblas*, un pasado ucrónico similar pero visto desde la perspectiva española.

En *Danza de Tinieblas* me interesaba mucho el juego de la historia alternativa. En la ucronía el escenario es primordial, tienen tanta importancia que casi se convierte en protagonista. Conceptualmente, *Danza de Tinieblas* es un espejo invertido de *Pavana*, de Keith Roberts, una de las ucronías que más he disfrutado. Si *Pavana* describe una Inglaterra católica y atrasada, yo decidí fabular una historia de una España protestante y maquinista. Partiendo de esa inversión, era ya fácil desarrollar un tratamiento *steampunk* a la española. Nada de época victoriana. En vez del imperio británico, el español del siglo de oro; en vez de vapor, motores de combustión interna alimentados por polvo de hulla. (EEV)

Eduardo Vaquerizo (Madrid, 1967) es ingeniero técnico Aeronáutico (especialista en el mantenimiento de aeronaves) y trabaja en la Agencia Estatal de Seguridad Aérea.

Publicó su primer relato *RV*, en *Núcleo Ubik* n° 2. Su primer relato premiado sería *La sombra sin nombre*, publicado en una recopilación de los premios del certamen Ciudad de Alcorcón de 1985. Ha sido asiduo colaborador de la revista *Artifex* en sus diferentes etapas, en la que ha publicado diversos relatos como *El lanzador*, *Una esfera*

perfecta, La ciudad cambia cada noche, Soñando del revés, Negras Águilas, El jardín automático, Víctima y verdugo o Bajo estrellas feroces.

Con su novela *Danza de tinieblas* quedó finalista del premio Minotauro en 2005, consiguiendo también el premio de la crítica Xatafi y el de los aficionados, concedido por la AEFCFT, Ignotus.

El cuento *Una esfera perfecta* fue elegido para figurar en la antología sobre *cf* española *Fabricantes de sueños* (1999) y su relato *Luz inhumana* forma parte de la antología *Franco, una historia alternativa* (2006).

La última noche de Hipatia (2009) obtuvo los premios Xatafi e Ignotus.

También son suyas las novelas *Rax* (2000), *Stranded* (2001), *Mentes de hielo y noche* (2002), y *Memoria de tinieblas* (en prensa).

Danza de tinieblas consta de una introducción, 22 capítulos y un epílogo repartidos a lo largo de 296 páginas.

En la Introducción de la novela el autor sitúa el punto Jumbar en el 8 de octubre de 1571, cuando don Juan de Austria, en plena celebración de la victoria en la batalla de Lepanto, conoce la noticia de la muerte de su hermano el rey Felipe en un accidente de caza. La duquesa de Éboli es la que le hace llegar la mala nueva. Mientras, en Madrid, un consejo de estado asume las funciones de gobierno y busca un sucesor.

En esta somera introducción que trata de ofrecer al lector el punto de divergencia elegido, Vaquerizo incluye un curioso cameo: don Juan atiende en informal audiencia a un hombre que venía a relatar sus valentías.

Un brazo le colgaba a un costado, completamente inútil. Le acompañaba el capitán de su compañía. Ambos hicieron una reverencia cuando se aproximó.

- ¿Su nombre, hidalgo?

- Miguel, Miguel de Cervantes. Luché a bordo de la Marquesa.

- ¿A qué espera audiencia?

- Yo, Diego Urbina, su capitán, le avalo la bravura de no querer permanecer bajo cubierta estando enfermo de calentura y buscar un puesto en la delantera del esquife, donde se distinguió y matando mucho turco, tanto que gracias a él pudimos conquistar el navío para su majestad. (Vaquerizo, 2005: 10)

En *Danza de tinieblas* no aparecen demasiados personajes reales y cuando lo hacen el perfil que les brinda el autor no es el que conocemos historiográficamente.

En cuanto a los personajes reales o imaginarios, esto es parte del juego de la ucronía. Es divertido suponer que los genios pueden serlo en varios campos dependiendo de las circunstancias históricas. De ahí que Goya, en el mundo de *Danza de tinieblas*, inventara la luz eléctrica. Es posible, incluso, suponer que los grandes personajes de la ciencia, en otro contexto hubieran sido místicos religiosos o pintores. (EEV)

Curiosidades aparte, ya tenemos un punto Jumbar, lejano en el tiempo, y ciertos indicios que nos llevan a concluir que estamos ante una ucronía eminentemente escénica: de la referencia a la primavera de 1571, momento en que don Juan es proclamado nuevo emperador, aún a costa de perder los territorios europeos y la benevolencia del papa, pasaremos al inicio de un siglo XX muy diferente al que conocemos.

Por el punto jumbar paso de puntillas, sobre todo porque no lo creo importante. Personalmente, me cuesta concebir que pequeños actos cambien la historia de forma radical. No es más que una justificación, un punto de partida que ancle a la realidad la imaginación de lo narrado posteriormente. En *Danza* el punto jumbar es la muerte de Felipe II en un accidente de caza. Con eso hubiera bastado. Yo añado, para beneficio de mi propia búsqueda de la verosimilitud, que los judíos no fueron expulsados de la península, que hubo una epidemia que acabó con todos los equinos de todo el mundo y que Inglaterra resultó vencida en la guerra por el control de los mares. Son muchos puntos jumbar y de unas dimensiones no habituales en el género. Todo, al fin, redundo en que *Danza de Tinieblas* cuente cómo sería una sociedad de una España diferente, y en las aventuras del cabo Salamanca en un Madrid que es familiar y a la vez extraño. (*ibid*)

Madrid es un escenario nuevo, pero con un aire añejo que permite al lector conectar y entrar en una escena reconocible, cercana al *steampunk*, entendiendo éste no como el desarrollo tecnológico basado en el vapor sino en otros ámbitos tecnológicos de corte retrofuturista.

En *Danza de tinieblas* Madrid es todavía centro del imperio, pero con una pátina de decadencia y estancamiento. Un Madrid, suponemos, pues el autor todavía no ha dado una sola fecha, de principios del siglo XX, en el que todo el mundo lleva pistola y no es extraño escuchar el tableteo de ametralladoras. Un Madrid cuya ribera alta del Manzanares se muestra repleta de merenderos regentados por moriscos y mulatos, en los que abunda la cumbia, el ron, el té, los pinchos morunos, la guitarra, el yembé... Con autocoches movidos por polvo de hulla que circulan por vías con iluminación eléctrica,

inventada por Goya, un aragonés considerado genial. Pero si algo destaca de esta novela es el tratamiento de los personajes que deambulan, viven y mueren en esta ciudad alternativa.

En la novela *Danza de Tinieblas* los personajes son importantes porque son el motor de la acción y porque si no son interesantes, no es interesante escribir sobre ellos (...) De todos modos, sin personajes que se muevan dentro del escenario, la historia no merece la pena nunca. Son los habitantes de los escenarios en quienes nos fijamos, los que establecen la escala y los baremos de comparación. (*ibid*)

Unos personajes que emplean un lenguaje propio de otra época y un grupo en el que fraternizan ganapanes, cortesanas, alguaciles, sopleros, jalantas; se cotiza en bolsa en maravedíes; al teatrón se acude con camaroscopios; y los anarcologistas están enfrentados a los granatas que utilizan la cábala para sus inversiones bursátiles en un país que aún domina la comunidad de Reinos de las Columbias, y cuya religión mayoritaria es la que representa la Nueva Iglesia Reformada España.

Sobre el uso del lenguaje en *Danza de tinieblas* (también lo hace en *Memoria de tinieblas*) el autor nos ofrece la siguiente explicación:

En su mayor parte son palabras inventadas y usadas por su sonoridad o campos semánticos. En el universo de palabras que supone una novela, inventar términos con cierto cuidado, crea una extrañeza en el lector (y en el pobre corrector) que juega a favor de crear atmósfera, de darle fortaleza al armazón del mundo que estas construyendo... Tolkien ha sido siempre el maestro en eso. Mientras que yo invento palabras, él inventaba lenguajes. (*ibid*)

Hasta la página 104 no aparece fecha alguna en la novela y, en este caso lo hace, como simple referencia. Se trata del Primero de Octubre que da nombre a un hospital³⁹⁰ situado al norte de la ciudad. Joannes, el protagonista, no recuerda bien, pero sabe que fue algo que sucedió en 1870 y tiene algo que ver con la tercera Restauración del imperio.

³⁹⁰ En el sur madrileño, se levanta el hospital que, desde 1973 y hasta 1988, se conocía como Ciudad Sanitaria Primero de Octubre, en homenaje a la fecha en que el general Francisco Franco fue nombrado Jefe del Estado en 1936. Posteriormente, cambió su nombre por el de 12 de Octubre, aniversario del descubrimiento de América.

La obra está ambientada en un presente extraño, voluntariamente difícil de ubicar. Puse la fecha a requerimiento de la editorial. Me interesaba descolocar al lector, que no supiera ubicarse cronológicamente; crear una atmósfera, dejar laxos los detalles de esa evolución histórica, presentar ese mundo alternativo con similitudes y diferencias y dejar que el lector rellenase los huecos con su imaginación y conocimientos. (EEV)

Y es en ese presente extraño en el que Vaquerizo desarrolla una trama policíaca, de política ficción, con toques de *thriller* y literatura fantástica.

El protagonista, escenario aparte pues comparte preponderancia con el personaje principal, es Joannes un policía encargado de investigar el asesinato de un judío al que se sumarán cuatro víctimas más a lo largo de sus pesquisas. A Joannes se le unen fray Faustino, un dominico inquisidor, y Rebeca, la supuesta hermana de uno de los judíos asesinados, que busca venganza.

Madrid es un nido de intrigas y Joannes se enfrentará a una trama de corrupción a gran escala en la que participan los granatas, que utilizan a los cabalistas y sus máquinas cabalísticas para jugar en bolsa, y los anarcologistas (nostálgicos de la Tercera República) que se sirven de los judíos cabalistas para chantajear a los granatas y conseguir mejoras laborales como, por ejemplo, que los niños no trabajen.

Pero en realidad nadie parece ser quién dice que es. Fray Faustino es un conjurado al servicio del rey que descubre en Rebeca a una impostora. La intenta matar, pero inexplicablemente las balas ni siquiera la hieren y es el fraile el que es asesinado por Rebeca.

El “problema judío” cobra protagonismo en la historia alternativa. Los judíos esperan la llegada de un ser mítico que liberará Jerusalén del imperio otomano.

Todos sabéis que, aun llevando más de diez siglos en esta tierra, no somos llamados españoles. Los que admiten aluvión de gentes de países remotos miran con desconfianza la estrella de David; los que se sirven de nuestras habilidades en el gobierno del imperio se alían en conchabías secretas que nos espían y temen. ¿Qué necesitan los más furibundos, la Iglesia Reformada, los nobles y burgueses, para juzgarnos una amenaza? (Vaquerizo, 2005: 237)

Joannes se ha convertido en un fugitivo acusado de matar a Fray Justino y para demostrar su inocencia busca a Rebeca. Su investigación le lleva hasta los sótanos del teatrón.

(...) encontró dos largas filas de toscos gigantes pétreos arrimados a la pared del túnel. Eran esculturas bastas, de formas macizas, anchísimos hombros, piernas como columnas y breves cabezas de bala que casi tocaban el techo abovedado. (*ibid*: 278)

Ha llegado a la guarida de la alimaña; así es como terminaban todos los cuentos: el héroe acude a la cueva del oso, del monstruo, a matarlo. Joannes recordaba las historias que le habían contado de niño, las obras de teatro que había visto, las novelas baratas que había leído. Solo que aquello no era inventado, era una guarida real, y aquí la victoria no estaba garantizada de antemano... Rebeca resulta ser un artefacto mecánico, un golem moderno, aunque dividida por un conflicto interno, algo semejante a una conciencia embrionaria: no es capaz de acabar con Joannes. Su creador implantó todas las rutas lógicas en su mecanismo para evitar algo así, pero el hecho ha ocurrido.

De esta manera, tras rozar el fantástico, Vaquerizo vuelve a situar su novela en la línea más clásica de la *cf* y finaliza con la creación del hombre, mujer en este caso, artificial.

Sí, es un tema que me interesa mucho y de larga tradición: El homúnculo, el hombre artificial, el robot, el ser creado por el ser humano; como Dios, a su Imagen y semejanza. Muchos dicen que la novela inaugural del género es Frankenstein, de Mary Shelley (...) Sí, Rebeca, al final, tiene iniciativa propia, es el más perfecto de los golems. De alguna manera, uno siempre termina haciendo homenajes a sus obras y autores favoritos. Algo hay de *Blade Runner* y sus replicantes en *Danza de tinieblas*. (EEV)

A modo de segunda parte, que no continuación, y partiendo del mismo escenario ucrónico, Vaquerizo plantea una nueva novela bajo el título *Memoria de tinieblas* que fue escrita en 2010 y que nos fue dada a leer por el propio autor antes de su publicación.

Tras su anterior ucronía (y los relatos relacionados) el escritor parece sentirse cómodo en este mundo alternativo con personalidad propia.

Pretende ser una evolución, la maduración de una idea. En *Danza de Tinieblas* es divertido el juego de espadas, cuasimagia y tecnología alternativa. En *Memoria de Tinieblas* añado una dimensión o dos más: la evolución social, la evolución personal tomadas como experimentos radicales. (EEV)

Efectivamente, estamos ante una obra más madura, completa, consistente y accesible para los que todavía no se han sumergido en la España imperial creada por

Vaquerizo ya que éste, sin forzar la narración, va bosquejando con gran habilidad esa historia alternativa para el nuevo lector.

En la sinopsis, el autor explica que la novela se centra en la historia de Alonso de Castañeda, miembro de un grupo de conjurados (hombres entrenados con excelencia en métodos de espionaje, de asesinato, tortura, infiltración y sabotaje) que es a su vez, luz y sombra, noche y día, rebelde, asesino, héroe y cobarde, un hombre complejo que huye sin cesar hacia el futuro sin dejar atrás su pasado.

De nuevo, como en *Danza de tinieblas*, el escenario es el protagonista, pero como personaje, Alonso de Castañeda, es superior a Joannes. Castañeda nos recuerda algunos personajes de Philip K. Dick cuyas percepciones de la realidad se ven alteradas y que se manifiestan a través de acciones contradictorias y complejas. Vaquerizo ofrece una explicación que, a fin de cuentas, es la que mantiene el hilo de toda la novela.

Castañeda sufre una enfermedad psiquiátrica llamada disociación con personalidades múltiples. Es un fenómeno fascinante por el cual una mente rota frente a un trauma, a una imposible asunción de una realidad, prefiere inventar protagonistas alternativos a su propia existencia. Se podría decir que los enfermos con personalidad múltiples, se autoucronizan para superar contradicciones que no tienen otro modo de justificar.

El campo para novelar es ahí interesantísimo. (EEV)

Si en *Danza de tinieblas* ya se planteaba una historia alternativa de alcance mundial, con los imperios español y turco como potencias estratégicas, en esta ucronía el autor traspasa todas las fronteras y crea un universo paralelo geoestratégico completo. Como reconoce Vaquerizo el foco de la novela no es una situación puntual en Madrid sino la visión completa de una sociedad, tratada casi como un organismo, un tratamiento propio de la *cf* prospectiva. Además, se percibe una extrapolación a esta España imperial (ese organismo que sobrevive por si mismo) de la actualidad económica y política de principios del siglo XXI donde ya nadie sabe quién maneja los hilos y qué resortes pueden saltar en cualquier momento dando al traste con un sistema descabezado. Esta apreciación personal la corrobora el propio autor.

La teoría del organismo económico-imperial deriva de los conceptos muy en boga del caos autorganizado, de la complejidad emergente. Se sabe que sistemas con cierto grado de complejidad y aleatoriedad, de repente dan un salto cuántico del cuál emerge un metaorden, una complejidad emergente de orden superior, que proviene de un sistema de orden inferior

(...) Yo quise aplicar eso al organismo social, administrativo y económico de un imperio descomunal con evidentes relaciones con nuestro mundo globalizado, donde muchos creen en trilaterales que manejan los hilos (que no dudo que las haya, aunque dudo que puedan ejercer el control que pretenden tener) de un mundo que se comporta la mayor parte de las veces con una terrorífica independencia de los programadores que intentan domarla. (EEV)

Memoria de tinieblas es una ucronía con trama política, asesinatos y también *western*. La acción se desarrolla en diferentes cronotopos y localizaciones: en las Columbias³⁹¹ americanas, en 1938; en Madrid en la década de los 30, los 50 y los 70; y en Nueva Borgoña, en los 60. Los capítulos van titulados con referencias geográficas y temporales no consecutivas, entremezclando presente y pasado.

Vaquerizo ha crecido como escritor y cuenta con un universo propio para desarrollar con mucha agilidad una trama compleja, con un protagonista Joannes/Adelmón rico en matices y continuo crecimiento, caracterizado por las historias que se narran a los dos lados del Atlántico. Estamos ante un héroe o un delincuente, un asesino o un justiciero o, quizá, todo a la vez. El personaje femenino, Eugenia, no se queda atrás y rompe con esa regla no escrita de la falta de profundidad de los personajes que intervienen en las novelas de *cf.*

Si en *Pavana*, de Keith Roberts, la Gran Bretaña católica se había sumido en el más absoluto inmovilismo, en la España mecanicista y protestante de Vaquerizo por el contrario, se ha conseguido la fisión del átomo. Un arma que puede ser definitiva en la inacabable guerra que se libra en Centroeuropa contra el imperio otomano.

Memoria de tinieblas es la obra más completa de Vaquerizo y está desarrollada con tal meticulosidad que permite al lector intuir derroteros que a lo largo de la narración se confirmarán o no. Se trata de una historia alternativa con un decorado tecnológico retrofuturista (*steampunk*). El protagonista de la novela, además, presenta un carácter psicológico muy complejo; el de un hombre torturado hasta el límite por sus propios fantasmas que, poco a poco, irán emergiendo. Pero además, el autor hace un lúcido análisis de la realidad de este inicio del siglo XXI y lo extrapola a su mundo alternativo.

³⁹¹ América del norte en *Memoria de tinieblas* no tiene nada que ver con los Estados Unidos o Canadá historiográficos que se corresponden con 1938. El imperio español, de ahí lo de Columbias, no ha colonizado todo el territorio como si hicieran los británicos y aún existen zonas vírgenes, aún por descubrir y explotar.

Al final de la obra aparecen Joannes y Rebeca, los protagonistas de *Danza de tinieblas*, un guiño a los lectores de la primera ucronía de Vaquerizo.

Es un cameo, pero con truco. En su aparición se adivina que les han pasado cosas, muchas, desde el final de *Danza de Tinieblas*. Recuerda que Joannes quiso no volver a verla, que ella antes podía hablar, que parecen ambos enemistados con sus antiguos amos. En fin, que hay ahí insinuada toda una historia. Quién sabe, lo mismo algún día me decido a contarla. (EEV)

Para finalizar este apartado y entender mejor la concepción de Vaquerizo de las ucronías *Danza de tinieblas*, *Memoria de tinieblas* y otros relatos cortos relacionados, reproducimos la cronología ucrónica aportada por su autor en las que se apoyan estos textos:

1571	Lepanto. Muerte de Felipe II	Felipe II
1575	Fin de la Guerra de sucesión. Batalla de Toledo	Juan IV
1602	Muerte de Juan IV Fin primer imperio. Directorado religioso-civil	
1635	Fin del Directorado. Primera restauración. Comienzo segundo imperio.	Juan V
1680		Eugenia, regente
1691		Roberto I, el cazador
1700		Guillermo I
1746		Felipe III
1800		Carlos VI
1856		Jorge I
1905		Fernando I
1927	<i>Danza de tinieblas</i>	
1957	<i>Negras Águilas</i>	
1959		Ladislao I
1961	<i>Víctima y verdugo</i>	Fernando II
1963	<i>Bajo estrellas feroces</i>	
1969	<i>Memoria de tinieblas</i>	

	Cronología de <i>Memoria de tinieblas</i>
1930	Nacimiento de Castañeda
1940	Ingreso en la Conchabía
1950	Muerte de Adelmón y Viaje a América
1961	
1966	Viaje Nueva Borgoña
1970	Final de Nueva Borgoña y viaje a Madrid
1971	Final en el frente Alsacia

Del relato de Fabra a las novelas de Vaquerizo ha transcurrido más de un siglo. Fabra fue el primer escritor español que dio forma a una ucronía. Vaquerizo, si no el último, y que tengamos constancia, uno de los últimos. Ambos eligieron un punto lejano en el tiempo que propiciara sus historias alternativas; argumental, la del primero, y escénica, la del segundo. Ambos se decantaron por una España imperial; utópica, en el caso de *Cuatro siglos de buen gobierno*, y oscura, sin llegar a distópica, en el de *Danza de tinieblas*. Fabra no conoció la Guerra Civil y como es obvio, no escribió sobre ella. Vaquerizo, sí y tiene un texto ucrónico conectado, *Luz inhumana*, recogido en *Franco una historia alternativa*, que se nutre del que es considerado el gran punto Jumbar de la literatura ucrónica española: la Guerra Civil.

6.5.- La Guerra Civil, Franco y la Transición

En su ensayo *Las armas y las letras: literatura y Guerra Civil (1936-1939)* Andrés Trapiello detalla y documenta cómo los escritores coetáneos a la contienda afrontaron la Guerra Civil española. Trapiello también aporta algunos extractos de artículos y parlamentos de las clases políticas de gran interés para el lector, porque le permite entender ese momento histórico y formarse una opinión de por qué y cómo se produjo la guerra. Para introducir este epígrafe nos hemos servido de dos fragmentos de este ensayo.

"Queremos una patria totalitaria. El poder ha de ser íntegro para nosotros... Y cuando llegue el momento, el Parlamento o se somete o desaparece: la democracia será un medio, no un fin" (Trapiello, 2010: 47)

Tras la reproducción literal de la cita, Trapiello se pregunta si fue enunciada por el ministro de propaganda nazi Goebbels o el búlgaro Dimitrov que fuera Secretario de la Internacional Comunista. A continuación, presenta al lector otra afirmación que no sabe si achacarla a Onésimo Redondo o a Ledesma Ramos, ambos considerados de los más radicales en lo que posteriormente sería el bando nacional.

"Ahora, cuando nos lancemos por segunda vez a la calle, que no nos hablen de generosidades ni de respetar personas y cosas. Vamos a la toma del Poder como sea, para establecer la dictadura" (*ibíd*)

La primera —nos desvela, por fin, el autor— es del conservador y clerical Gil Robles. La segunda, del socialista Largo Caballero.

Pero ¿qué tienen que ver las palabras de ambos políticos con la *cf* española y en concreto con la ucronía? Simplemente, nos ayudan a situar las obras de tres autores bien diferentes: Jesús Torbado con su novela *En el día de hoy* (1976); Fernando Díaz-Plaja con *El desfile de la victoria* (1976) y Fernando Vizcaíno Casas con *Los rojos ganaron la guerra* (1989). Los tres presentan una visión contrafáctica del resultado de la guerra civil y sus consecuencias. Y en los tres casos, la ucronía pierde parte de su fuerza al limitarse, con mayor o menor fortuna, a trasladar personajes y acontecimientos de uno a otro bando. Los tres autores parecen desconfiar de que las cosas en España hubieran sido distintas aunque hubiera cambiado el signo de la guerra —salvando los nombres de los gobernantes, los colores de las banderas y las notas de los himnos, y la denominación de avenidas, plazas y calles— de lo que fueron. Es en este punto donde las palabras de Robles y Caballero cobran significado: en los bandos enfrentados los objetivos no parecían ser muy diferentes y, por tanto, de cumplirse, las consecuencias podrían haberse asemejado. Y así lo entendieron, 35 años más tarde del fin de la contienda, Torbado, Díaz-Plaja y Vizcaíno Casas. Los tres dieron por sentado que el régimen político surgido de una victoria republicana se habría desarrollado en parámetros muy similares al franquista. Tan sólo Vizcaíno Casas se muestra más ambicioso y esboza al final de su novela las posibles repercusiones geopolíticas internacionales producidas por el posible posicionamiento del gobierno español alternativo respecto a la Segunda Guerra Mundial. El autor otorga gran importancia al carácter internacional del conflicto bélico español. En ese sentido, el historiador Stanley G. Payne señala en su obra *España. Una historia única* (2008) los tintes supranacionales con los que ambos bandos pintaron sus posturas.

La izquierda estaba liberando a España de la Alemania nazi y la Italia fascista, mientras que la derecha liberaba la patria de las garras de Stalin, la Unión Soviética y el comunismo internacional. A su vez, esas proclamas se tornaron explicaciones de la propia Guerra Civil, que con frecuencia se situaba fuera de España, en Moscú, Roma o Berlín. (Payne, 2008: 268)

Torbado, Díaz-Plaja y Vizcaíno Casas escribieron sus obras coincidiendo con la muerte del general Franco. No obstante, la novela de Vizcaíno Casas, no fue concluida y publicada hasta muchos años después.

Jesús Torbado publicó la novela *En el día de hoy*, en 1976, y con ella obtuvo el Premio Planeta. Ese mismo año, Fernando Díaz-Plaja, publicó *El desfile de la victoria*. Y en 1989, coincidiendo con el cincuenta aniversario del final de la Guerra Civil, Fernando Vizcaíno Casas, publicó *Los rojos ganaron la guerra*.

Los tres autores utilizan lo que se convertirá en una constante de las ucronías relacionadas con la Guerra Civil: un último parte de guerra contrafáctico y, en este caso, punto Jumbar y de partida de la historia alternativa de cada novela.

EN EL DÍA DE HOY, cautivo y desarmado el ejército faccioso, han alcanzado las tropas republicanas sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado.

El presidente de la República,
AZAÑA

Madrid, 1 de abril de 1939. (Torbado, 1976)

Díaz-Plaja elige el 13 de abril de 1939 como fecha del final de la guerra civil, día en que se redacta el último parte de la contienda.

“En el día de hoy, las tropas republicanas han desarmado a las pocas tropas facciosas que todavía resistían a nuestro victorioso avance. La guerra ha terminado.” Firmaba Juan Negrín, presidente del Consejo de ministros y ministro de la Guerra. (Díaz-Plaja, 1976: 50)

Tampoco podía faltar en la novela de Vizcaíno Casas el último y extrapolado parte.

El ejército de la República ha ocupado en el día de hoy los últimos reductos fascistas. Desarmados y vencidos, los soldados enemigos se rindieron incondicionalmente a nuestras heroicas fuerzas, que en estos momentos ocupan todo el territorio nacional, así peninsular como insular y zonas de protectorado en África. La guerra ha terminado. ¡Viva la República! Madrid, 10 de abril de 1939. El presidente de la República: Manuel Azaña Díaz. (Vizcaíno-Casas, 1989: 33)

No es la única coincidencia. Como veremos, en el posterior análisis, el verdadero punto Jumbar, el que provoca la victoria republicana y permite la redacción de los partes de guerra alternativos es la batalla del Ebro, en la cual vencen los republicanos, gracias a la ayuda internacional que sí llega a este bando. También en las tres novelas, los autores idean una visión contrafáctica de la Ley de Responsabilidades

Políticas promulgada por el gobierno de Franco. Como anécdota, cabe subrayar que coinciden al señalar al que fuera ministro franquista, José Antonio Girón, como jefe de los maquis nacionales. El éxodo de vencidos, como dicta la lógica, se dirige en vez de hacia Francia hacia Portugal como primer destino para escapar de las represalias de los vencedores.

6.5.1. *En el día de hoy*

Jesús Torbado (León, 1943) es escritor, periodista y guionista de televisión. Con su primera novela, *Las corrupciones* (1965), ganó el premio Alfaguara; con *En el día de hoy* (1976), el premio Planeta; y con *El peregrino* (1993), el premio Ateneo de Sevilla. Como periodista, también ha obtenido los galardones Mariano de Cavia y el Pluma de Plata.

En el día de hoy consta de tres capítulos, 361 páginas y una nota final en la que expone que en numerosas ocasiones ha escuchado a los hombres de la generación de su padre plantearse qué hubiera pasado si hubieran ganado la guerra a los facciosos. El libro, asegura, no es una respuesta a esa pregunta sino una proposición personal de lo que pudo haber ocurrido. Dice partir de una posición neutral y denomina a la novela como fábula antihistórica y más tarde como no-historia. Parece claro que desconocía el término ucronía y su adscripción como subgénero a la *cf.* Si lo conocía, lo evita en todo momento.³⁹²

El capítulo primero lo titula *Madrid era una fiesta* –parodiando el título de la novela *París era una fiesta* (1964) de Ernest Hemingway— y lo fecha entre abril y septiembre de 1939. Torbado concreta el punto Jumbar de su ucronía escénica: los nacionales son vencidos en la Batalla del Ebro, los franceses abren la frontera y el ejército republicano consigue la ansiada ayuda que en la historia real nunca llegó.

³⁹² En esta novela comienzan a aflorar ya los frutos de la transición, opina José Luis Calvo Carilla, *El sueño sostenible: estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid Marcial Pons, 2008, p. 322, como prevención para un futuro recuerda el profesor Calvo, Torbado reitera la difícil tarea del gobernante español, que debe hacer frente a un pueblo casi ingobernable. José Monleón se pronuncia sobre el valor de *En el día de hoy*, no de las mejores obras de Torbado en *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990* (Madrid): Akal, 1995. “Nos hallamos así ante una ficción política, quizá ante una pequeña utopía, pero el mérito de la obra no consiste en esto, sino en la virtud de distanciar al lector de los resultados de una guerra fratricida. A partir de ese momento se aleja de una memoria agobiante y puede juzgarla no solo desde el punto de vista político, sino también desde el humorístico y paródico”, p.43. Estas fantasías contrafactuales no han conseguido despertar la simpatía de los historiadores corrobora Niall Ferguson, *Virtual history: alternatives and counterfactuals*. New York : Basic Books, 1997, p.442.

Los protagonistas de esta novela coral son Aniceto y Simplicia, Sim. Él, fascista y ella, roja, ninguno con demasiada convicción en sus ideas. Sim, a cambio de dinero y alimentos, ayuda a Aniceto a combatir la soledad y a esquivar las represalias del nuevo gobierno. Ambos conducen una historia en la que se entremezclan personajes reales y ficticios. Torbado aprovecha las conocidas peculiaridades de los personajes históricos para ir dibujando su ucronía. En el caso del escritor norteamericano Ernest Hemingway, lo presenta en pleno desfile de la victoria llamando imbéciles a los republicanos por seguir con el “no pasarán” a pesar de haber ganado la guerra.

En *En el día de hoy*, el autor hace una primera traslación lógica, pero con escasa originalidad, de los hechos reales a los que hubieran podido producirse si la victoria hubiese sido republicana.

Tras la guerra, es Portugal quien acoge a unos 300.000 refugiados, no Francia. En este caso, Nicolás Franco³⁹³ hace de embajador ante Salazar quien a su vez es conminado por los republicanos a devolver a los expatriados.

Mientras tanto, Franco, Dávila³⁹⁴, Carrero³⁹⁵ (entonces capitán de fragata) y don Juan³⁹⁶, príncipe de Asturias, confían en volver a luchar, pero, por el momento, huyen a la Cuba de Batista. Serrano Suñer³⁹⁷, por su parte, se traslada a Italia donde le espera su gran amigo el conde Ciano, mano derecha de Mussolini.

En España comienzan las desavenencias para ver quien gobierna y los servicios secretos soviéticos, sigilosamente, se afanan en su trabajo.

Torbado combina el escenario político de los vencedores y la relación del personaje ficticio del fotógrafo Alejo Rubio con un apático Hemingway y la intelectualidad de la época, con las tribulaciones de los perdedores y de la gente de a pie, personificada en la relación de Aniceto y Sim, a la sazón hermana de Alejo. La obra, a pesar de tratarse de una ficción histórica, tiene un marcado estilo realista,

³⁹³ Hermano mayor de Francisco Franco Bahamonde. Ingeniero naval de la Armada y embajador en Portugal en 1937 donde consiguió la adhesión del gobierno de Antonio Oliveira Salazar al bando nacional.

³⁹⁴ El general Fidel Dávila fue Comandante en jefe del Ejército del Norte del bando nacional durante Guerra Civil. Posteriormente, ocupó diversos ministerios y cargos políticos de relevancia durante la dictadura franquista.

³⁹⁵ Luis Carrero Blanco durante la Guerra Civil fue jefe de Operaciones del Estado Mayor de la Marina del bando nacional. En 1973, cuando era la figura más poderosa de la dictadura franquista y era Presidente del Consejo de Ministros fue asesinado por la banda terrorista ETA.

³⁹⁶ Juan de Borbón y Battenberg, hijo del rey Alfonso XIII y padre del rey Juan Carlos I que apoyó al bando nacional con pretensión de conseguir el trono.

³⁹⁷ Ramón Serrano Suñer, hermano político de Carmen Polo, esposa de Francisco Franco, conocido popularmente como el “cuñadísimo”. Abogado y político y autor de la ley fundamental del Fuero del Trabajo (1938) a imagen de la *Carta di Lavoro* de la Italia de Benito Mussolini. Promovió el encuentro de Franco con Hitler en Hendaya en 1940.

cercano al costumbrismo, pero sin caer en el pintoresquismo propio de la literatura de posguerra. La agria sensación que se desprende de esta tercera España, la que se mantuvo en tierra de nadie con el único objeto de sobrevivir, queda perfectamente definida cuando Alejo le dice a su madre que han ganado la guerra y ella le responde que no ha sido así: “(...) nosotros no hemos ganado nada” (Torbado, 1976: 109)

De igual modo, el autor, ciñéndose a las desavenencias de las facciones que compusieron el ejército rojo imagina una posguerra en que las checas estaban más llenas de anarquistas que de fascistas. Para hacer más énfasis en el reconocimiento de los desmanes que se produjeron en ambos bandos, Torbado recurre a las palabras de Castillo-Puche, uno de los narradores por excelencia de la posguerra española y amigo del omnipresente Hemingway.

De hecho, la represión había comenzado el mismo día del levantamiento militar. Fascistas y republicanos se habían lanzado con ahínco a exterminar a sus contrarios allí donde los encontraban. Miembros de partidos contrapuestos, que hasta entonces se habían consolado con insultarse, afilaron enseguida los cuchillos del odio y engrasaron las pistolas de la ambición. Bandadas de asesinos trashumantes, amparados detrás de una bandera, asolaban los campos y las ciudades. (...) Lo que importaba era deshacerse del enemigo, incluso antes de que demostrara que era enemigo. (*ibid*: 129)

En el capítulo segundo, *El desierto de los perdedores*, ambientado en Cuba, España, Roma y Berlín entre octubre de 1939 y marzo de 1940, Torbado nos presenta a un general Franco en la isla caribeña escribiendo artículos para un agente americano sobre la Guerra Civil; en España, a un ministro de Cultos, Bergamín³⁹⁸; y en Roma, a un sacerdote español llamado José María Escrivá³⁹⁹ que está montando negocios que van viento en popa, con gente muy preparada y que funcionan casi como una sociedad secreta.

Entra en escena el personaje ficticio Salvatori, un enviado del conde Ciano, que viaja a Cuba para contar con el apoyo de Franco en una posible unión italo-española, y después a España para conocer de primera mano la situación. Aquí se encuentra con que

³⁹⁸ José Bergamín, escritor que destacó en la Guerra Civil como figura destacada del mundo cultural de la izquierda española. Trató de integrar, sin mucho éxito, comunismo y catolicismo.

³⁹⁹ José María Escrivá de Balaguer fundó el Opus Dei en 1928. Escrivá de Balaguer fue perseguido durante la Guerra Civil hasta que huyó de la zona republicana a la nacional. Declarado santo de la Iglesia Católica en 2002.

Alberti⁴⁰⁰, Bergamín y otros gobernantes intentan salvar de la pena de muerte a Dionisio Ridruejo⁴⁰¹, pero no lo consiguen e Indalecio Prieto⁴⁰² deja una frase emblemática que entronca, a nuestro entender, con el espíritu reflejado en la poética del citado ensayo de Andrés Trapiello: “Tal vez España no se arregle hasta que muramos todos los españoles” (*ibid*: 188).

Suñer, Carrero y Franco visitan Berlín, al igual que los republicanos en la historia real buscan apoyos en países supuestamente afines. Los anarquistas son marginados, como en gran medida sucedió con muchos falangistas en la España de Franco (el propio y citado Dionisio Ridruejo, es un buen ejemplo de ello).

En el capítulo tercero y último, *No tener y no haber tenido* transcurre entre abril y octubre de 1940, la Pasionaria⁴⁰³ muere en un atentado, Prieto trata de suicidarse y falla, y el temor a una nueva guerra civil ronda a los españoles. Nada más lejos de la realidad. Franco, como hiciera en Hendaya —en este caso lo hace en Berlín— saca de quicio a Hitler que lo expulsa de Berlín por haberse negado a encabezar la entrada militar en España y, además, la conquista de Portugal para el Eje. El general Franco termina en Italia con su hermano y se siente muy a disgusto con muchos de sus generales y simpatizantes que comen y, sobre todo, beben de la sopa boba confiando en una reconquista que no llegará.

Hasta aquí la historia contrafáctica es obvia: el escritor cambia personajes y escenarios. Lo que sucedió en Francia y México con los refugiados republicanos lo traslada a Portugal e Italia con los refugiados nacionales. Las visitas de los vencidos a las potencias amigas clamando por su intervención para recuperar el poder en España se van espaciando y acaban en la vida cómoda (para los altos cargos de los perdedores) del exilio nostálgico, con cierto aire romántico y decadente a partes iguales.

La verdadera ucronía sólo queda esbozada al final de la obra cuando en Madrid, comunistas, libertarios y anarquistas se enfrentan en las calles, mientras los bombarderos alemanes sobrevuelan el cielo de la capital. Se cierne una nueva guerra en

⁴⁰⁰ Rafael Alberti, poeta de origen gaditano que perteneció a la Generación del 27 y que participó en la Guerra Civil del lado de la república. Tras la contienda se exilió y no regresó a España hasta la muerte de Franco.

⁴⁰¹ Escritor y político que durante la Guerra Civil ocupó el cargo de Director General de Propaganda. La lealtad de Dionisio Ridruejo a la Falange le llevó a situarse en una posición incómoda durante la dictadura.

⁴⁰² Indalecio Prieto, periodista y político socialista que ocupó los ministerios, primero de Marina y Aire y, posteriormente, de Defensa Nacional durante la Guerra Civil.

⁴⁰³ Dolores Ibárruri, la “Pasionaria”, dirigente del Partido Comunista y diputada durante la Segunda República y la Guerra Civil.

España que de esta manera entra de lleno en la Segunda Guerra Mundial, y personajes como Hemingway, Rubio y Fabiani terminan uniéndose a la resistencia.

A pesar del buen hacer literario de Torbado, la ucronía, como tal, tiene el valor que le puede conferir la fecha de su publicación, 1976. La historia, desde la perspectiva actual, es, en ocasiones, demasiado obvia. No obstante, es superior a la que ese mismo año publicó Díaz-Plaja.

6.5.2. *El desfile de la victoria*

Fernando Díaz-Plaja (Barcelona, 1918) ha dedicado gran parte de su producción como ensayista a la Guerra Civil. Suyas son las obras *Memoria de una generación destruida* (1967), *La guerra de España en sus documentos* (1968), *La Preguerra Española en sus documentos [1923 – 1936]* (1969), *Francófilos y Germanófilos* (1973), *Los poetas en la guerra civil española* (1975), *Los grandes procesos de la Guerra Civil española* (1977), *Francia 1789 - España 1936 (dos revoluciones y un paralelo)* (1991), *Anecdotario de la Guerra Civil Española* (1996), *Anecdotario de la España franquista* (1997) y *Todos perdimos* (1999).

No obstante, la obra que más popular le hizo y con la que alcanzó importantes cifras de ventas fue *El Español y los siete pecados capitales* (1966). Dado el éxito obtenido, adaptó su ensayo al público estadounidense (1968), francés (1969), italiano (1970) y al de la Europa del Este (1985).

En la solapa de la cubierta de *El desfile de la victoria* (1976) de la edición analizada se hace hincapié en la formación histórica del autor.

El historiador que es Fernando Díaz-Plaja cede el testigo al novelista en esta carrera contra el sentido de la Historia. Y a partir del momento en que los clarines anuncian el final de esta victoria “trucada”, apoyándose en sus profundos conocimientos de los hechos y los hombres que intervinieron en la contienda, construye, con los mismos nombres, la otra historia, la que pudo ser, la que unos frustraron y otros han añorado durante años.

En este mismo espacio de presentación de la obra la editorial cita a Toynbee⁴⁰⁴ y otorga a la ucronía de Díaz-Plaja de un valor del que carece, cuando asegura que “el tapiz de la historia se comprendería mejor si pudiéramos conocer también el revés de la trama”. Una argumentación para valorizar la novela que a nuestro entender resulta

⁴⁰⁴ Arnold Joseph Toynbee (1889-1975), historiador británico autor de la enciclopedia en doce volúmenes *A Study of History* (1934-1961).

equivoco y endeble. El autor, por su parte, abre la novela con una advertencia tan obvia como resulta el resto de la trama pergeñada por Díaz-Plaja. A nuestro entender falla el pacto de ficción con el lector y la advertencia, en tono de chanza, tampoco ayuda.

Cualquier parecido entre los personajes y las situaciones de este libro y la realidad... Podría haber sido lógico. (Díaz-Plaja, 1976: 7)

Como en el caso anterior el término ucronía no aparece por ningún lado aunque sí se sugiere al lector con otras palabras al hablar de “victoria trucada”, refiriéndose al cambio de vencedores de la contienda civil, o bien cuando se afirma que el autor “construye con los mismos nombres la otra historia”, refiriéndose a la situación contrafáctica en la que coloca a algunos de los protagonistas de la Guerra Civil y la política española de aquellos años. Citar a Toynbee y resaltar la importancia histórica que reviste el hecho de tener entre manos una obra que resalta “el revés de la trama”, es su modo de aproximar al lector a la ucronía, aunque, en este caso, poco aporte la obra de Díaz-Plaja a la supuesta comprensión del “tapiz de la historia”. Un símil, que ya hemos utilizado, para resumir la novela sería la contemplación de una fotografía y su negativo: cambian los colores, pero la disposición de las figuras y el paisaje, no.

El autor plantea un choque generacional, la reacción que se produce entre padres e hijos cuando los primeros aceptan un sistema político y social no democrático y los segundos abrazan la ideología contraria, por rebeldía, por diferenciarse de sus progenitores, por el mero hecho de ser jóvenes. Es decir, lo que ocurrió en gran medida en la España denominada franquista, en los años posteriores a la guerra, en los que muchos jóvenes procedentes de familias afectas al régimen formaron parte de movimientos contrarios a éste.

En *El desfile de la victoria* Díaz-Plaja plantea esta situación al lector en una primera escena, con la conversación que mantiene un matrimonio sobre su hijo Carlos, un joven díscolo, que será el argumento central de la novela.

... ha crecido en la libertad de la República, de asociación, pudiendo leer el periódico que quería (salvo algunos, lo reconozco, algunos prohibidos por la Ley de Defensa de la República), pero puede pertenecer a veinte partidos, inscribirse en el sindicato que quiera, el socialista, el comunista, incluso ahora, el democristiano... ha vivido una juventud con libertad de expresión y ahora parece que le pesa, que querría otra cosa. (*ibid*: 11)

El autor, como veremos, se apoya en acontecimientos históricos de manera tan obvia, como la alusión a la Ley de Defensa de la República, que la narración pierde viveza. La historia transcurre por unos derroteros muy previsibles. Si en la historia real los jóvenes afines a la izquierda se dejaban el pelo largo y vestían de manera políticamente incorrecta, en esta otra España contrafáctica sucede todo lo contrario según queda explicitado en el siguiente diálogo:

- Pero, ¿por qué tiene que ir con el pelo tan corto? ¿con ese cogote tan pelado? Sabe que me disgusta.
- Muchos chicos de su edad van ahora así.
- Muchos no. Los que tienen sus ideas. (*ibid*: 39)

Los nombres de las calles celebran la victoria de la República y responden a los que se podría esperar de haber vencido el bando contrario la guerra, y los “grises”, así llamados los agentes de la Policía Nacional en época franquista por el color del uniforme, en la novela de Díaz-Plaja son los “negros”, color del uniforme de los Guardias de Asalto. Los jóvenes falangistas de pelo planchado y bigote recortado se vanaglorian de sus acciones políticas en la universidad, tales como haber colocado una bandera de la Falange en un claustro. Asimismo, la historia que estudian tampoco es exactamente la misma, pero sí la esperable en un régimen de izquierdas.

La historia de España se llamaba, desde la reforma de la educación en 1940 —siendo ministro de Educación Pública, Jesús Hernández—, “Historia del pueblo español”, y de acuerdo con ese título. Lepanto, la Invencible, la conquista de Portugal ocupaban menos espacio que la rebelión de las germanías en Valencia; a Masaniello, el pescador de Nápoles, se le prestaba más atención que a Felipe IV y a Olivares juntos y el motín de Esquilache resultaba mucho más importante que los Tres Pactos de Familia. (*ibid*: 28)

A lo largo de la novela, Díaz-Plaja va explicando cómo se forja su ucronía. Como en el caso de otros autores, prima la ayuda internacional como desencadenante de la victoria de uno u otro bando. En *El desfile de la victoria* Alemania respeta las condiciones del Comité de No Intervención y es, en cambio, Francia la que lo rompe y permite la entrada de armamento por su frontera. Rusia se vuelca con los republicanos.

Díaz-Plaja, como también hiciera Torbado, continúa con toda una serie de extrapolaciones que podrían aplicarse tanto a la España que retrata la historia como a la

ucrónica que nos dibuja el autor. Como cuando pregunta “¿Cómo se puede hablar de justicia para todos cuando se discrimina todavía tanto contra la España que perdió la guerra?” (*ibid*: 60).

La pregunta retórica de Carlos, el joven derechista en una España de izquierdas, podría haber sido enunciada por los jóvenes izquierdistas en la España franquista. Aunque también hay que reconocerle a Díaz-Plaja ciertas dotes anticipatorias en su visión contrafáctica cuando refiriéndose a Cataluña, y apoyándose en su faceta de historiador, hace ciertas afirmaciones.

Se han sacado de la manga una ley que obliga a dar trabajo preferentemente a los catalanes (...) ¿Sabes que últimamente presentaron una moción en el Congreso pidiendo el derecho de hablar en catalán en las sesiones? (...) “Las lenguas regionales serán respetadas y admitidas por el Estado”... ¿No dice eso la Constitución de 1932, reformada por las leyes de 1942? (*ibid*: 72)

Díaz-Plaja, aún a sabiendas de que no fue así, plantea una posibilidad que aparece en otras ucronías, como en el caso de *El hombre en el castillo* de Philip K. Dick. Es decir, hace ucronía sobre su propia ucronía. Un divertido juego literario por el que pasa de puntillas y que podría haber sido mejor aprovechado.

De ganar Franco su guerra, Alemania habría ganado la suya (...) Podría haber cerrado el estrecho de Gibraltar, sencillamente, antes del desembarco norteamericano; el Mediterráneo se hubiera convertido en un lago italo-alemán, Suez hubiera caído otra vez, el Oriente Medio, y con su petróleo en manos germanas... (*ibid*: 81)

Las purgas que tuvieron lugar en la España franquista tras la guerra el autor las traslada a la España republicana haciendo mención a la Ley de Responsabilidades Políticas en la que se marcaban las directrices para el proceso y el castigo de los responsables de alzamiento.

La vuelta a la moneda de la historia real es tan completa y, por ende, tan exigua de imaginación, que al narrar el episodio del Valle de Arán de 1944, cuando comunistas españoles intentaron a través de la citada comarca una ofensiva desde Francia rápidamente sofocada, Díaz-Plaja se limita a travestir a los auténticos protagonistas del bando republicano en nacionalistas.

Las pocas patrullas legionarias que consiguieron infiltrarse en el Valle de Arán fueron cercadas y destruidas antes de que pudieran ocupar siquiera un pueblo importante donde levantar la bandera roja y gualda y declararlo capital de la España nacional renacida. (*ibid*: 90)

La extrapolación es total y previsible, tanto que en *El desfile de la victoria* la División Azul cambia de color y de enemigo: la División Roja lucha en Rusia contra los alemanes.

Como hemos visto es casi obligado mencionar a Ernest Hemingway cuando se escribe sobre la Guerra Civil y Díaz-Plaja, como Torbado, también lo hace pero de una manera un tanto diferente. Díaz-Plaja aprovecha las páginas de su ficción para plasmar el retrato que considera que el norteamericano hizo de los españoles en *¿Por quién doblan las campanas?*⁴⁰⁵ (1940). En esta historia alternativa la novela del norteamericano se ha convertido en obra de lectura escolar obligatoria y el protagonista, Carlos, escandaliza a su adoctrinada y adoctrinadora profesora, con sus comentarios.

(...) le parecía una novela denigrante para la personalidad española, que los campesinos que aparecían en ella eran todos torpes, agresivos, intolerantes y que el único guapo, seguro de si mismo, inteligente y capaz, el que les guiaba para salir de apuros, era el personaje norteamericano, o sea, el propio autor. (*ibid*: 103)

Carlos termina encuadrándose en una organización derechista que quiere ir más lejos de la dialéctica y prepara un atentado terrorista con bomba coincidiendo con la celebración del día del Desfile de la Victoria, que da título a la novela. El protagonista de esta novela —como la de Torbado, coral, pero en menor medida— aún a sabiendas de que su padre participará en el desfile con su sindicato, será el encargado de ejecutar el atentado.

La acción discurre por la Plaza de García Lorca y los paseos de Pablo Iglesias y de las Brigadas Internacionales. El presidente de la República es en ese momento

⁴⁰⁵ Ernest Miller Hemingway (Oak Park, 21 de julio de 1899 – Ketchum, 2 de julio de 1961). Premio Nobel de literatura y periodista estadounidense que se implicó en la Guerra Civil española a favor del bando republicano. Escribió el guión y puso voz al documental de Joris Ivens *Tierra española* (1937) estrenado en el Carnegie Hall de Nueva York con objeto de recaudar fondos y concienciar sobre la causa republicana, la obra de teatro *La quinta columna* (1938) estrenada en 1940 en Nueva York bajo la dirección de Lee Strasberg, y la novela *Por quién doblan las campanas* (1940), todas relacionadas con la guerra española.

Besteiro⁴⁰⁶, y en el Gobierno están, entre otros, Valera⁴⁰⁷, Zugazagoitia⁴⁰⁸, Victoria Kent⁴⁰⁹ y Rocés⁴¹⁰. Suena el himno de Riego⁴¹¹ y en la tribuna se comenta el rumor de que Líster⁴¹² y Modesto⁴¹³ pasarán a la reserva.

El atentado fracasa. Besteiro sale ileso y tan sólo mueren dos personas poco relevantes. De los jóvenes terroristas no se salva ni uno. Y Díaz-Plaja termina con un infantil

FIN

¿FIN? (*ibid.* 219)

Parece lógico situar el cronotopo de *El desfile de la victoria*, aunque no se hace mención de fechas concretas, coincidiendo con las revueltas universitarias que se produjeron realmente contra el franquismo en la década de los sesenta.

6.5.3. Los rojos ganaron la guerra (1989)

Por fin, con Fernando Vizcaíno Casas (23 de febrero de 1926, Valencia- 2 de noviembre de 2003, Madrid), encontramos al primero de los tres autores analizados en este apartado que denomina su novela como ucronía. *Los rojos ganaron la guerra* anuncia en portada “Como hubiera podido ser el futuro –nuestro presente— si Franco pierde la guerra civil”. Para que no exista ninguna duda de que lo que ha escrito es una ucronía en la introducción, que titula *Algunas convenientes puntualizaciones*, Vizcaíno Casas aclara la intencionalidad y esencia de su novela.

⁴⁰⁶ Julián Besteiro fue el segundo secretario general del PSOE cargo al que llegó inmediatamente después del fundador, Pablo Iglesias. Calificado como socialista moderado, fue uno de los pocos dirigentes que no abandonó Madrid e intentó una paz negociada al que se negó el general Franco al que terminó por rendir la capital de España.

⁴⁰⁷ Fernando Valera, escritor y político español fundador de la Unión Republicana y Presidente del Consejo de Ministros del Gobierno Español en el exilio entre 1971 y 1977.

⁴⁰⁸ Julián Zugazagoitia, escritor, periodista y político socialista que ocupó el Ministerio de Gobernación durante la Guerra Civil.

⁴⁰⁹ Victoria Kent, abogada y política republicana y Primera Secretaria de la Embajada Republicana en Francia donde destacó por ser la encargada de velar por las evacuaciones de los niños españoles durante la Guerra Civil.

⁴¹⁰ Wenceslao Rocés, intelectual republicano que durante la Guerra Civil fue nombrado Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

⁴¹¹ El himno de Riego ha sido el himno nacional de España en varias ocasiones, la última de 1931 a 1939 coincidiendo con la Segunda República.

⁴¹² Enrique Líster fue uno de los militares más destacados que lucharon a favor de la Segunda República.

⁴¹³ Juan Modesto, general y miliciano republicano que dirigió las operaciones militares en la Batalla del Ebro.

En este año de 1989, cuando se cumple medio siglo del final de la guerra civil española (y no escribo *se celebra* porque imagino que poco va a celebrarse), resulta oportuno traer el divertimento ucrónico a la contemplación, inevitablemente utópica (dicen los diccionarios que la utopía es al espacio lo que la ucronía al tiempo), de lo que pudo haber sucedido en España si en abril de 1939 la guerra hubiese terminado con la victoria del ejército rojo. Que así se llamaba entonces; lo de *republicanos* ha sido una reciente edulcoración. (Vizcaíno, 1989: 13)

El escritor valenciano, uno de los superventas españoles del pasado siglo, incide en las pocas líneas introductorias de su novela en el carácter puramente recreativo de la ucronía, a la que también denomina con acierto historia-ficción. Asegura que ha empleado frases y textos originales de algunos de los protagonistas, aunque no aclara cuando las emplea por lo que el lector, dependiendo de sus conocimientos históricos y de los personajes tratados, podrá reconocerlos o, simplemente, intuirlos. Un juego literario, a veces divertido, empleado por el escritor en muchas de sus obras.

Estuve tentado de destacar estos textos originales con un subrayado; al final, he preferido dejar a la intuición de los lectores adivinar cuando una opinión de Azaña, una expresión de Besteiro o un parecer de Santiago Carrillo resultan absolutamente verídicos y cuándo, por el contrario, se deben a mi inventiva. (*ibid*: 15)

El autor también afirma que conoce los ilustres —así los califica— precedentes de su obra, refiriéndose a las creaciones de Torbado y Díaz-Plaja, asegurando que la suya está planteada desde la óptica del humor, con un desparpajo que roza lo esperpéntico. Y así es. Y es que como refleja el obituario publicado por *El País* el 3/11/2003

Además de abogado laboralista y periodista, Fernando Vizcaíno Casas, fallecido ayer, 2 de noviembre, fue un prolífico escritor de *best sellers* que, en sus más de cuarenta libros publicados, de los que vendió más de cuatro millones de ejemplares, se movió entre la ironía y el humor y la crítica social.

Fernando Vizcaíno Casas fue elegido en 1984 escritor del año por Planeta y los libreros de Madrid. Su producción literaria fue muy amplia y entre sus libros destacan: *Niñas, al salón* (1976), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1976), *Hijos de papá* (1979), *¡Viva Franco! (con perdón)* (1980), *Mis episodios nacionales* (1983), *Chicas de servir*

(1985), *La letra del cambio* (1986), *Isabel, camisa vieja* (1987), *Las mujeres del rey católico* (1989), *El año que Franco murió en la cama* (1992), *El señor de los bonsáis* (1992), *La chapuza nacional* (1993), *Todos al paro* (1995), *La sangre también es roja* (1996), *Los sueños imposibles de un señor de derechas* (1998), *Celuloide casi virgen* (1998), o *Ecos de suciedad* (1999). En 2001, le fue concedida la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo y, en 2002, fue elegido miembro del Consell Valencià de Cultura por el cupo del Partido Popular. Eso sí, unos días más tarde de su elección, Esquerra Unida pidió su destitución por "homófobo" y por haberse referido al Día del Orgullo Gay como "carnaval mariquita".

Fernando Vizcaíno Casas combinaba la crítica mordaz y la sátira con su particular visión de cronista. Consideraba el periodismo su primera vocación y sus obras están plagadas de sucesos, actitudes y personajes emanados de la realidad histórica, política y social de su época. La ficción, como apunta el propio autor, servía para arropar hechos reales, más o menos exacerbados, y mofarse tanto de sus correligionarios ideológicos —nunca ocultó su postura claramente conservadora— como de los que no compartían esos principios que, lógicamente, solían salir peor parados.

Dada la profusión y el complicado encaje de los hechos reales en sus ficciones, lo que en algunas novelas supone un defecto literario también, en otras, lo consideramos talento para la interpretación sociológica. Al releer alguna de sus obras, caso de las *Autonosuyas* (1981) o el que nos ocupa, *Los rojos ganaron la guerra* (1989), muchas de las que en el momento podían parecer exageraciones cuyo único fin era causar hilaridad o, según el caso, disgusto en el lector, se han visto —como el manido dicho popular apunta— superadas por la realidad.

Otro de los puntos a favor de este escritor es su sinceridad para reconocer desde el primer momento que su único fin es crear un divertimento. No ocurre lo mismo con Torbado que presenta una novela de mayor calidad literaria, pero cuyo interés, con el paso de los años, ha ido diluyéndose. Ni con Díaz-Plaja que roza como Vizcaíno Casas, pero sin proponérselo, el esperpento. O dicho de otra manera, Vizcaíno Casas busca el esperpento como efecto principal y Díaz-Plaja, cae en él.

Dentro de la extensa bibliografía de Fernando Vizcaíno Casas, debemos subrayar también que la historia-ficción, *cf* en algún caso, está presente en varias de sus obras como ... *Y al tercer año resucitó* (1978), la mencionada *Las autonomías* (1981) o ... *Y habitó entre nosotros* (1982).

Los rojos ganaron la guerra consta de 240 páginas divididas en lo que el autor denomina diez ficciones orientadas cada una por una guía preliminar de los sucesos que van a aparecer en dicha ficción. La novela concluye con una *Nota final* de interés en el caso de esta ucronía pues recoge la extensa bibliografía manejada por el escritor. Para finalizar, y en ese mismo apartado debe añadirse la dedicatoria al recientemente fallecido —la obra está fechada en 1989— escritor Rafael García Serrano.

En esta *Nota final* Vizcaíno Casas recuerda que su libro lo comenzó en 1976, pero que la aparición de las obras de Torbado y Díaz-Plaja que desarrollaban la misma ucronía, le hicieron suspender el trabajo. No obstante, no lo abandonó. En 1987 decidió concluirlo y hacer coincidir su publicación con el 50 aniversario del fin de la guerra.

En la página de inicio de la *Ficción primera* aparece ya el punto Jumbar de la ucronía que es, al igual que en las obras de Torbado y Díaz-Plaja, la batalla del Ebro.

La Unión Soviética ha suministrado, por fin, abundante y moderno material al ejército rojo. Tanques T-26, muy superiores a los Ansaldo italianos y a los Mercedes alemanes; el último modelo de carro bautizado BI-5; fusiles Mosin; ametralladoras Degtiavov. Y espléndidos aviones recién salidos de la fábricas rusas: los I-5 y los I-6, versiones perfeccionadas de los ya legendarios *Chatos* y *Moscas*, y los bombarderos RZ y SB, que mejoran el rendimiento de los conocidos *Katiuskas* y *Natachas*. Los tripulan con arrojo y pericia, los jóvenes pilotos españoles formados en las escuelas militares de la URSS. (Vizcaíno, 1989: 18)

Y también, como en los casos de Torbado y Díaz-Plaja, es la ayuda extranjera la que permite desequilibrar la balanza de la guerra, en este caso a favor de los republicanos. A partir de ese instante, el escritor imagina como podría haber sido la ofensiva del ejército rojo. La ucronía, en este punto, parece cobrar tintes argumentales. Con el paso de las “ficciones” la novela de Vizcaíno Casas se inclinará por el carácter escénico, para, al final de la obra, resolverse de modo argumental y ampliarse más allá del ámbito nacional. Al ganar los rojos la Guerra Civil española el panorama geopolítico internacional cambia por completo, lo cual sólo había sido esbozado antes por Jesús Torbado quien cierra su novela con el bombardeo alemán en la España de la posguerra.

Los rojos ganaron la guerra es una novela sin protagonistas, escrita a modo de crónica, en la que los personajes reales van haciendo su aparición en un escenario contrafáctico. Como en el caso de Torbado y Díaz-Plaja su caracterización y participación en la historia alternativa es un tanto previsible. Si en la historia real los perdedores hicieron bandera publicitaria del asesinato de Miguel Hernández, en esta

historia alternativa los perdedores hacen lo propio con el fusilamiento en Paracuellos del Jarama del dramaturgo Pedro Muñoz Seca.

De modo que el nombre de Pedro Muñoz Seca, escasamente conocido fuera de España antes de la guerra civil, convirtiéndose de pronto en el más famoso de la literatura de habla castellana. Se puso de moda entre los estudiantes de Europa y América dedicar tesis y estudios monográficos a tan ingenioso escritor, del cual se hizo un auténtico mito. (*ibid*: 30)

En la novela de Vizcaíno Casas no faltan las conspiraciones de los intelectuales fascistas en el exilio. Ni el, a priori, llamativo reconocimiento de la Alemania nazi al gobierno Negrín⁴¹⁴. Dicho reconocimiento deja de ser tan llamativo si recordamos que los gobiernos de Gran Bretaña y Francia, sí reconocieron históricamente el de Franco aún antes de que finalizara la contienda civil. Tampoco falta el cambio de denominación de las calles madrileñas, si bien Vizcaíno Casas lleva la hipérbole hasta renombrar la calle Fernando el Católico por Boabdil el Chico. Hilando más fino, el autor aprovecha para denunciar la supuesta ignorancia de las clases dirigentes.

Ya están en la calle de Martínez Campos
- ¿Y cómo se llama ahora ésta?
- Creo que la han respetado el nombre.
- Está claro que no saben quién era don Arsenio. (*ibid*: 39)

También hace mención el autor de la caza de brujas posterior a la Guerra Civil. Como en el caso de Díaz-Plaja extrapola la Ley de Responsabilidades Políticas de 9 de febrero de 1939 rebautizada como decreto-ley del Tribunal de Represión de Actividades Antidemocráticas, con el que se regula la depuración de personas físicas y jurídicas en base a su supuesta adscripción ideológica. El autor no olvida destacar que la norma, como sucedió históricamente en la dictadura franquista, abrió la puerta a pícaros, desaprensivos y sinvergüenzas que denunciaron a otros por odios personales o tan solo para medrar en los escalafones quitándose de en medio a los que estaban mejor situados. En tono humorístico resume lo trágico de esta medida: “Hace fortuna en consecuencia un pareado dolorosamente cierto: *¿Quién es fascista? El que está por delante en la lista.*” (*ibid*: 43).

⁴¹⁴ Juan Negrín, médico y político español que fue presidente del Gobierno de la República entre 1937 y 1945 (a partir de 1939, presidente en el exilio).

Las confabulaciones políticas tienen como protagonista a un Manuel Azaña⁴¹⁵ vilipendiado por los comunistas y expuesto a las malas artes de Negrín, La Pasionaria y otros prebostes al servicio de Stalin. Y es que el contacto con los soviéticos sobre el que tanto hincapié hace el autor sí está fundado historiográficamente.

Horas antes del golpe de Estado que dirigió contra Negrín el coronel Segismundo Casado en Madrid el 6 de marzo, las últimas palabras desde Moscú instaban a los comunistas y a otros republicanos a resistir hasta el final. La política soviética sólo cambió en agosto de 1939, cuando Stalin firmó su pacto con Hitler, abriendo paso al comienzo de la Segunda Guerra Mundial en Europa. (Payne, 2008: 291)

Para reflejar la combinación de los derroteros pseudohistóricos y las astracanadas de la novela debemos mencionar, entre las últimas, el deseo de los anarquistas de trasladar el cadáver de Durruti⁴¹⁶ a El Escorial o la superficial caracterización de un Ernest Hemingway bebiendo su cuarto whisky del mediodía.

La *Ficción tercera* está dedicada a la narración de los avatares de la redacción de la nueva Constitución cuya novedad más importante es la instauración de un partido único que refundirá todos los existentes en el Frente Popular en el Partido Comunista de los Pueblos Socialistas y Republicanos de España, el que será conocido comúnmente como PCE. La nueva organización del país queda establecida como una Unión de Repúblicas Socialistas del Estado Español (URSEE). La ironía sigue caracterizando el desarrollo de la novela.

(...) un sistema popular y peculiar, netamente democrático, por el cual los ciudadanos militantes voluntarios del PCPSRE (o sea, en abreviatura, del PCE) elegían aquellos diputados que el partido presentaba (pues nadie conocía con más certeza a los mejores), los cuales integrados en la Cámara General de Representantes, discutirían, a efectos meramente ilustrativos, las leyes que el gobierno les enviara, una vez redactadas por el comisario general o presidente del ejecutivo con carácter inapelable. (Vizcaíno, 1989: 67)

Manuel Azaña renuncia a la jefatura del estado y Besteiro califica de grotesca la nueva Constitución y al gobierno del Dr. Negrín, denunciando, además de su ilegitimidad el hecho del sometimiento del país al gobierno ruso. También recuerda que

⁴¹⁵ Manuel Azaña, presidente del Gobierno entre 1931 y 1933 y presidente de la República entre 1936 y 1939.

⁴¹⁶ José Buenaventura Durruti, anarquista. Durante la Guerra Civil dirigió la Columna Durruti formada por voluntarios que por donde pasaban instauraban el comunismo libertario.

se ha brindado todo el poder a un grupo político que no contaba con más de quinientos afiliados el dieciocho de julio de 1936. Lógicamente se refiere al Partido Comunista que ya ha copado los puestos de gobierno con Dolores Ibarruri “La Pasionaria” como jefa de Estado, Negrín, como presidente del Gobierno, Santiago Carrillo⁴¹⁷, como comisario de Orden Público, Victoria Kent, de Justicia y un largo etcétera, todo ello auspiciado por una Unión Soviética decidida convertir España en un satélite de Moscú.

Julían Besteiro es detenido y juzgado por alta traición, incitación a la sedición, injurias al presidente del gobierno y naciones amigas y desacato a la Constitución. Se le impone una pena de reclusión perpetua que, en atención a sus circunstancias personales, se sustituye por la de treinta años de reclusión mayor. A partir de ese momento, la censura se recrudece aún más. Y Fernando Vizcaíno Casas, fiel a su estilo, en un tono muy aplaudido por sus millones de seguidores contemporáneos, pero que resta valor literario a la ucronía, incluye para cerrar capítulo una de sus consabidas chanzas: los *pioneros*⁴¹⁸, así llamadas las juventudes comunistas —*alter ego* de la OJE y del Frente de Juventudes del régimen franquista—, reciben una charla de la jefa del estado. Entre las filas de estos alevines de comunistas Vizcaíno sitúa a un rapaz muy listo de Embajadores llamado Alfonsito Paso, que ya desde su más tierna infancia apunta las maneras que le convirtieron históricamente en un autor de comedias teatrales de gran éxito.

- A mí lo que me ha fastidiado es la manía de la presidenta en llamarnos hijos. Se presta a interpretaciones desagradables.

Alguien lo contó a los jefes y fue expulsado de los *pioneros*. (*ibid*: 86)

La *Ficción cuarta* comienza en agosto de 1939. Santiago Carrillo apadrina en política a un joven historiador, Tuñón, que es el encargado de explicar a la prensa lo que ocurrió en Paracuellos del Jarama: el envenenamiento por parte de los nacionales de los depósitos de agua de Canal de Isabel II y el consiguiente fallecimiento de 12.000 personas. El comisario de Orden Público de la Junta de Defensa, Carrillo, habilitó fosas comunes en la citada localidad madrileña para los cadáveres.

⁴¹⁷ Santiago Carrillo, obtuvo el grado de capitán en el ejército republicano y fue nombrado en 1937 secretario general de las Juventudes Unificadas Socialistas que agrupaba a socialistas y comunistas como era su caso. Posteriormente sería nombrado Consejero de Orden Público.

⁴¹⁸ En 2005, el historiador británico Orlando Figes publicó *Los que susurran*. En el libro recoge testimonios de cientos de personas que vivieron bajo el yugo stalinista y algunos recuerdan su época de “pioneros Vladimir Lenin” en la URSS, un movimiento infantil (para niños y niñas de 10 a 15 años) que sobrevivió hasta 1990.

Y es que Santiago Carrillo, uno de los personajes sobre los que más centra el foco Vizcaíno Casas, recibe el honor de que su ciudad natal cambia de denominación pasando a llamarse El Gijón de Carrillo. Otra extrapolación más de lo que ocurriera con el general Franco cuya localidad de nacimiento pasó a conocerse como El Ferrol del Caudillo.

Poco a poco, los comunistas van desplazando a los más moderados socialistas. Rafael Alberti es nombrado director de la Academia Popular de la Lengua. Un adjetivo, el de popular, que se incluirá en toda la nomenclatura institucional. El NO-DO, por ejemplo, no será tal sino que será el NO-PO.

Para estructurar su ucronía Vizcaíno Casas se sirve de hechos históricos que revisten atractivo para una historia alternativa y que aún, con el paso de los años, resultan llamativos por contradictorios, como el pacto de amistad entre la Alemania de Adolf Hitler y la URSS de José Stalin.

Mientras que miles de comunistas se quedaban atónitos ante el pacto entre Hitler y Stalin, parece que el hecho ofendió bastante menos a los comunistas españoles, puesto que a ellos lo que les enfurecía era que las democracias occidentales no hubieran apoyado a los antifascistas en España. Durante los dos años siguientes la política soviética y de la Comintern se orientó contra Gran Bretaña y Francia, enemigos de Hitler, el socio de Stalin, a los que se censuraba por ser capitalistas, imperialistas y militaristas. (Payne, 2008: 292)

En la *Ficción quinta* el autor pergeña el gran problema que este pacto supone para la URSEE.

Mientras Alemania había reconocido al gobierno de Negrín apenas terminada la guerra civil, Italia continuaba sin hacerlo. Y algo peor: servía de refugio al general Franco y a muchos cabecillas de la sublevación de julio del 36. (Vizcaíno, 1989: 111)

Como también hemos apuntado ya, algo parecido sucedió con Gran Bretaña y Francia que, a pesar de estar teóricamente y a priori a favor del bando republicano no dudaron en reconocer con prontitud el gobierno de Franco.

En *Los rojos ganaron la guerra* muchos de los intelectuales de derechas, como de hecho ocurrió con los de izquierdas, escogen o se ven obligados a emprender el camino del exilio.

La huida de José María Pemán fue muy celebrada entre los intelectuales fascistas en el exilio, aquellos que pomposamente se autodenominaban representantes de la *España peregrina* y se presentaban como las *víctimas de la diáspora*. (ibid: 116)

En este punto, Vizcaíno Casas presenta una lista con los nombres de esos posibles intelectuales de derechas para demostrar que si la izquierda contaba con un buen número de prohombres afectos, la derecha, en caso de que la resolución de la contienda hubiera sido la contraria, tenía en su órbita nombres de idéntico o superior nivel. Marañón, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Rafael de León, Miguel Mihura, Fernández Almagro, Jardiel Poncela, Tono o Concha Espina, son una pequeña muestra del listado que apunta el autor.

Entre los intelectuales franquistas que se quedaron en España y que fueron ejecutados tras sentencia del Tribunal Sumarísimo, destaca a Manuel Aznar, padre del que fuera presidente del Gobierno español, José María Aznar, que en 1989, año de publicación de la obra, era, para el gran público, un desconocido. Vizcaíno Casas recupera la figura de este periodista que a los 22 años era director de *El Sol*.

Siguiendo con la historia alternativa relacionada con el mundo de la cultura y el periodismo, la alta jerarquía comunista se muestra preocupada por la escasa influencia de la prensa en el pueblo y que achacan a su claro posicionamiento con el poder. De ahí que la élite comunista decida la creación de un nuevo periódico que, aparentemente, se desmarcará de la imagen gubernamental.

Convendría incluso contratar algunos de los periodistas que han estado en la cárcel, reforzando así la imagen nada gubernamental del periódico. Por supuesto para que escriban de fútbol o hagan los sucesos... ¡Ah! Y muy importante: en la cabecera ha de decir, en letras gordas, *Diario independiente de la mañana*.

Todo se hizo de acuerdo con las instrucciones del presidente. Antes de dos meses, el nuevo periódico colgaba de todos los quioscos de España; se titulaba *El País*. (ibid: 129)

De esta manera, Vizcaíno Casas recrea la aparición de *El País*, treinta años antes de su nacimiento real, y nos deja su opinión sobre la línea editorial de dicha publicación.

En la *Ficción sexta* la ucronía argumental prevalece sobre la escénica. La Alemania nazi y la comunista Unión Soviética deciden ampliar el pacto de amistad y

declarar la guerra a Gran Bretaña. Su objetivo es la invasión de la isla, pero para conseguirlo es necesario ocupar el Peñón de Gibraltar. Stalin es el encargado de conseguir la colaboración de Dolores Ibarruri: España debe acceder al paso por su territorio de diez divisiones alemanas para que se encarguen de hacerse con el control de la roca. La reunión entre ambos mandatarios tiene lugar en Hendaya. Una extrapolación más y un punto Jumar secundario que alude a la histórica reunión que mantuvo Franco con Hitler en Hendaya, en la cual consiguió mantener la neutralidad de España en la Segunda Guerra Mundial. Vizcaíno Casas se plantea y desarrolla lo que podría haber pasado si España hubiera tomado partido activo en la conflagración mundial. Es una de las más meritorias vueltas de tuerca de esta ucronía. El paso pacífico de los alemanes por tierras españolas hacia Gibraltar será denominada Operación Félix. El autor narra estos episodios en forma de crónica, retratando las miserias que vive el pueblo español.

El 2 de enero de 1942, la bandera inglesa, después de más de dos siglos de ondear sobre el peñón de Gibraltar, es arriada con especial solemnidad. Pero se iza en su lugar otra enseña extranjera: la de la cruz gamada. (*ibid*: 159)

De nuevo detectamos que las chanzas del autor restan fuerza dramática a la obra. En ocasiones, además, parecen incluirse de manera un tanto forzada lo que pone en entredicho el pacto de ficción. Así, por ejemplo, y aunque imaginamos que extraída de las páginas de un periódico real, aunque de signo contrario, el director del Pravda español, el antiguo *ABC*, es abroncado por la reseña publicada sobre un mitín.

- Pues decía la crónica que el acto comenzó *con una cerrada ovación, puño en alto*.
- Desde luego, aplaudir así debe resultar difícil... (*ibid*: 166)

La extrapolación también es utilizada para poner en evidencia tanto a los personajes históricos como a los históricos-alternativos. En clara referencia a José Serrano Súñer, Vizcaíno Casas recrea a la pareja de Ibarruri, a Francisco Antón, al frente del Comisariado General, y llama a este último el *queridísimo*.

Y es que el autor no desaprovecha ocasión para, con cierta sofisticación, pero escaso valor ucrónico, apalea pluma en mano a ciertos personajes. El mismo y grave,

pero velado, insulto que dedica a La Pasionaria, lo dirige páginas después a Santiago Carrillo.

Tan ejemplar legislación social tiene satisfechísimas a las trabajadoras del amor de todo el Estado. Por lo cual, y habida cuenta de que su promulgación se debió al personal empeño del comisario de la Gobernación, Santiago Carrillo, le han nombrado su hijo predilecto. (*ibid*: 178)

Como ya hiciera al inicio de la novela Vizcaíno Casas hace que sus personajes muestren cierto estupor sobre los derroteros que va tomando el país, convertido en una dictadura comunista, cuando esta ideología contaba con escasos correligionarios antes de la guerra.

- ¡Pero si en España apenas existía el comunismo, don José María! Surgió a consecuencia de la sublevación militar. Los rusos supieron aprovecharse para colocar todas sus piezas en los puestos clave y adueñarse así del poder. Sin embargo, ¿cree que el pueblo se siente comunista? (*ibid*: 169)

En la *Ficción octava* de nuevo Stalin departe con la jefa del Estado, Dolores Ibárruri sobre el papel de la URSEE en la guerra mundial. Si ya fue necesario permitir el paso a las divisiones alemanas para controlar Gibraltar, ahora Stalin presiona a Ibárruri para que ceda las islas Canarias al Eje de modo que puedan llevarse a cabo los ambiciosos planes soñados por Lenin que convertirán a la URSEE en la punta más avanzada de la Internacional Comunista y en la plataforma natural para saltar a América.

Lo argumental vuelve a primar con mayor fuerza sobre lo escénico. Vizcaíno Casas está planteando una serie de hechos que habrían cambiado el mapa geopolítico tal y como lo conocemos, una historia realmente alternativa a pesar de las anécdotas con las que va trufando la historia.

La soviética NKVD, organización que más tarde sería conocida como KGB, actúa en España eliminando a los elementos que puedan interferir en los planes bélicos del Eje Roma-Berlín-Moscú. La censura se recrudece y España, al menos de palabra, se ve en la tesitura de que tarde o temprano tendrá que declarar la guerra a Gran Bretaña.

Los disturbios se suceden en algunas zonas del Estado y Vizcaíno Casas, como ya hiciera Torbado, coloca a José Antonio Girón como cabeza visible de los maquis falangistas.

Con la *Ficción novena* llega el tercer aniversario del final de la Guerra Civil y se tiene noticias de las primeras discrepancias entre Hitler y Stalin lo que deja a la URSEE en una incómoda y equívoca posición frente al mundo.

Y es precisamente esa situación la que otorga un final de mayor fuerza ucrónica a la obra pues el autor, en la *Ficción décima*, plantea dos historias alternativas bien diferentes. En el Supuesto A, Hitler y Stalin han superado sus diferencias y el 25 de abril de 1942 –el día D- a las 5.05 de la mañana –hora H- queda fijado el ataque a las islas británicas. Treinta divisiones alemanas y treinta soviéticas sorprenden al ejército británico en las costas orientales en vez de hacerlo por el camino más previsible: el canal de la Mancha.

El 1 de mayo de 1942 la URSEE declara la guerra a Gran Bretaña y el 10 de junio las tropas ruso-germanas entran en Londres. Estados Unidos se limita a enviar una división de voluntarios bajo el mando del general Dwight Eisenhower. A finales de agosto de 1944, con la ocupación de Irlanda, se consuma la victoria del Eje Moscú-Roma-Berlín. La guerra termina y los vencedores, reunidos en Postdam, se reparten los territorios ocupados en una, de nuevo, clara extrapolación histórica.

También se decidió conceder plena soberanía al Ulster y a Eire, convertidas en Repúblicas Socialistas bajo la tutela de la Unión Soviética; lo mismo que Escocia y Gales, dependientes éstas de Alemania. Inglaterra se dividía en dos naciones independientes: la República Democrática y la República Federal. Durante diez años –en principio— permanecerían en las islas británicas fuerzas de ocupación de los tres ejércitos (...). (*ibid*: 223)

El proceso de Nuremberg pasa a ser el proceso de Oxford. Y con el final de la contienda la vida en la URSEE mejora gracias al envío de alimentos desde Alemania y a los más de 400.000 trabajadores que marchan a la reconstrucción de los países desbastados por el conflicto bélico. La Unión Soviética se afana en la soviétización del país y Santiago Carrillo sustituye a Negrín. Como sucediera en la URSS con los trostkistas, en España las depuraciones se multiplican y se destierra a las Hurdes, entre

otros, a Fernando Claudín, Manuel Azcárate, Jesús Hernández o Jorge Semprún⁴¹⁹. Lister huye y Negrín retoma las clases de Fisiología en Berlín. Como en su modelo identitario, la URSS, en la URSEE (España), cada ciudadano tiene derecho a disfrutar de 3 x 3 metros de habitación.

En la *Ficción décima*, pero en el Supuesto B, los Estados Unidos entran en la guerra mientras Hitler y Stalin siguen sin ponerse de acuerdo sobre la invasión de Gran Bretaña. El 25 de abril, a las ocho de la mañana, la flota americana desembarca a miles de marines y toneladas de material en las islas Canarias. El archipiélago se convertirá en la plataforma para el salto a las costas de Europa y África. La URSEE protesta, pero no se atreve a declarar la guerra. Las revueltas populares en Albania, Yugoslavia y Polonia hacen replegarse a los soviéticos, lo cual deteriora la alianza militar con la Alemania nazi.

Tras la exitosa campaña africana, el temor a que las tropas norteamericanas desembarquen en las costas andaluzas, impulsa a Hitler a exigir que la URSEE declare la guerra a Estados Unidos. Ante la vacilación —aconsejada por Stalin— de la jefa de Estado, diez divisiones de la Wehrmacht atraviesan los Pirineos.

Ante la agresión alemana, despertó el genio de la raza, como se decía en los millones de hojas clandestinas que se repartieron por todo el país. (*ibid*: 232)

Espanoles de todas las regiones se organizan en guerrillas y siguen el ejemplo polaco creando graves problemas al ejército alemán. Mientras tanto, en el verano del 44, los americanos desembarcan en Sicilia, se rompe el pacto soviético-alemán y Hitler se queda sólo.

En febrero, los ejércitos americanos alcanzaban la frontera italo-germana; al propio tiempo se producía el temido desembarco en las costas de Málaga y Almería. (*ibid*: 233)

El pueblo reacciona a favor de los americanos y los maquis se muestran cada vez más activos. En abril, la jefa del Estado, Carrillo y el general Lister huyen dirección Moscú, y son sustituidos por un gabinete alemán. Media España ya está ocupada por los norteamericanos cuando Stalin firma la paz con Estados Unidos. Hitler, en su locura, no cede en su lucha y Roosevelt toma una medida histórica: el lanzamiento de una bomba

⁴¹⁹ Todos ellos eran comunistas con una formación intelectual por encima de la media y no siempre estuvieron de acuerdo con los dirigentes del partido.

de hidrógeno sobre Dresde. Los datos que aquí presenta el autor coinciden, extrapolados, con los reales de Hiroshima. Al final, los principales jefes nazis son juzgados en Nuremberg.

La URSEE, aunque figuraba entre las naciones derrotadas, dado el rechazo del pueblo a la ocupación nazi, fue tratada con benevolencia por los gobiernos de Washington y Londres. Desapareció la estructura política de la URSEE y fue derogada la Constitución del 39, recuperándose la organización territorial tradicional de las regiones y provincias españolas. Se nombró una junta provisional de gobierno y se convocaron elecciones para 1947 con objeto de dar tiempo a los partidos a organizarse.

Con el masivo regreso de exiliados políticos, la fiebre partitocrática se manifestó esplendorosamente. Más de cuarenta partidos quedaron inscritos en el registro de la secretaría de Gobernación, y junto a las siglas tradicionales aparecían otras enteramente nuevas. (*ibid*: 237)

El resultado de las elecciones y de lo que éste se desprendiera una vez abandonada la tutela de las fuerzas extranjeras es una incógnita que no desvela el autor. Eso sí, Vizcaíno-Casas, fiel a su manera de entender esta completa, pero en su desarrollo desequilibrada ucronía, finaliza con un tercer supuesto. Se trata del Supuesto C de la *Ficción décima* en el que consigna la siguiente leyenda:

(Como usted, lector, también tiene derecho a formular sus hipótesis y a imaginar la solución ucrónica –y utópica— que más le satisfaga, le ofrecemos unas páginas en blanco para que pueda escribirla a su gusto.) (ibid: 240)

6.5.4. Extrapolación histórica

Como ya hemos mencionado, el punto Jumbar por excelencia de la ucronía española sería el resultado de la Guerra Civil provocado por el desenlace favorable a los republicanos en la batalla del Ebro. No es difícil imaginar que un cambio de esta envergadura en los acontecimientos históricos habría tenido repercusiones en el devenir y la forma de vida en nuestro país. Paradójicamente, Díaz-Plaja, Torbado y Vizcaíno Casas optaron por reflejar un cambio superficial, más en las formas que en el fondo. Una visión fatalista, incluso determinista y, tal vez, marcada por el “dolor de España”, que nos hace volver sobre los fragmentos recogidos de la obra de Trapiello con los que abríamos este epígrafe: el socialista Largo Caballero propugnaba “una patria totalitaria”

en la que el poder fuera íntegro para ellos y el conservador Gil Robles abogaba por tomar “el Poder como sea, para establecer la dictadura”.

Por otra parte, la elección de Stanely G. Payne como referente y contrapunto historiográfico de algunos de los sucesos narrados por los novelistas no ha sido cuestión de azar. Optamos por el historiador norteamericano porque, además, de la ecuanimidad de sus juicios, en la obra que hemos venido citando no se resiste a hacer su particular ejercicio histórico-ucrónico.

Mediante un contrafáctico podríamos preguntarnos cuáles habrían sido las consecuencias históricas de que la República hubiera ganado de alguna manera la Guerra Civil. (Payne, 2008: 307)

Payne elucubra y apunta algo parecido a lo que hacen Torbado, Díaz-Plaja y Vizcaíno Casas.

Una República triunfante podría haberse visto paralizada por sus contradicciones internas y sus graves problemas económicos, tan graves como los de los primeros tiempos del régimen franquista, o incluso peores. Puede que su política durante la guerra europea hubiera sido un reflejo invertido de la de Franco: neutralidad, aunque sesgada a favor de los enemigos de Hitler. (*ibid*: 308)

Asimismo, Payne hace hincapié en la cualidad estratégica de la Península Ibérica, lo que sumado a un régimen izquierdista en España, podría haber llevado a Hitler a desarrollar un fuerte posicionamiento en el Mediterráneo.

(...) de haberse llevado a cabo hasta sus últimas consecuencias, con una conquista alemana del Norte de África y de Oriente Próximo, podría haberle reportado al Reich una poderosísima base estratégica con consecuencias imprevisibles. (*ibid*: 309)

No queremos finalizar este apartado sin apuntar que junto a la Guerra Civil hay otra figura que se suma a la consideración de punto Jumbur, el general Francisco Franco, así como un hecho, la Transición a la democracia tras su muerte. Para el primer caso debemos mencionar la antología de relatos reunida bajo el título *Franco. Una historia alternativa* por Julián Díez en 2006. En un epígrafe recogido en la cubierta de esta obra se resume el planteamiento de la compilación.

¿Qué hubiera ocurrido si Franco no se suma al Alzamiento? ¿Y si la República hubiera ganado la guerra? Nueve relatos que abren nueve historias posibles. (Díez, 2006)

Copiando el estilo de la cubierta de *La conjura contra América* (Roth, 2006), la composición de la obra editada por Minotauro recoge la representación de un sello de diez céntimos, fechado en 1940, bajo la leyenda REPÚBLICA ESPAÑOLA. Al fondo se diluyen y mezclan el Víctor de Franco con la bandera tricolor.

Cada autor ofrece con mayor o menor fortuna su particular visión de lo que pudo haber sido y no fue, pero el conjunto resulta, a nuestro entender, fallido, con demasiados contrastes de calidad entre relatos que se mueven entre la *cf* y lo fantástico.

6.6. Ucronía y viaje temporal

La ucronía y el viaje temporal van de la mano en el desarrollo de la historia en otros ejemplos de los que nos ocupamos a continuación y que queremos destacar por su calidad y originalidad. Pero antes es obligado hacer referencia a las dos obras que más han influido en los relatos de *cf* que plantean salvaguardar Historia frente a los posibles intentos de cambiar el pasado sirviéndose de máquinas o formas de viajar en el tiempo.

Como veremos después, nuestros autores españoles han desarrollado tramas apuntaladas en cimientos asentados por Isaac Asimov y por Poul Anderson. Es lo que podríamos considerar una intertextualidad no literal. Es decir, cualquier lector puede leer y comprender las obras que vamos a citar, pero el lector que posea un bagaje literario enriquecido con algunas de las grandes obras de la *cf* mundial se sumergirá rápidamente en el universo planteado por los autores españoles.

En 1955, Asimov publicó *The end of eternity* (*El fin de la eternidad*, Orbis 1985). En esta obra —como hiciera con las leyes de la robótica en la serie sobre *La Fundación*— define una serie de términos y límites que, posteriormente, han pasado a considerarse casi preceptos de la *cf* y hasta de la ciencia contemporánea. Así, por ejemplo, Asimov nos habla de el no-espacio no-tiempo, de los ejecutores, de la Eternidad y del estado básico.

La Eternidad es una organización ubicada en un no-espacio no-tiempo. En ella prestan su servicio los Eternos, los guardianes del tiempo, que pueden entrar y salir del río temporal para alterar un momento histórico. Estos cambios de realidad, que llevan a cabo los ejecutores, han de ser lo más leves posibles para que la variación del estado básico —la historiografía— no sufra grandes convulsiones y, sobre todo, para evitar el

sufrimiento de la humanidad, pues es el bienestar de ésta lo que les mueve.

Otro ejemplo similar es la novela publicada en 1962 por Poul Anderson, *Guardians of time* (*Guardianes del tiempo*, Orbis 1985), un *fix up* de cuatro relatos largos que narran cuatro misiones que deberá realizar un hombre nacido a principios del siglo XX. El elegido es Manse Everard que será reclutado por una raza procedente de un futuro distante para que forme parte de una policía temporal dedicada a patrullar el tiempo y corregir alteraciones de la “correcta” línea temporal que dará origen al futuro donde estos seres viven.

Los guardianes del tiempo se forman en una academia donde los preparan para su cometido.

(...) estaba en el Oeste americano y en el período Oligoceno: una edad cálida de selvas y herbazales, cuando los reptiles antecesores del hombre habían esquivado la senda de los grandes mamíferos gigantescos. Había sido erigida hacía miles de años y se mantendría durante medio millón más —el tiempo suficiente para adiestrar a tantos hombres como necesitara la Patrulla—, y luego sería cuidadosamente demolida hasta que no quedara ni rastro de ella. Más tarde vendría el período glacial, aparecería el hombre, y en el año 19352 después de Jesucristo (7841 del Triunfo Morenniano) los humanos hallarían el modo de viajar a través del tiempo, volverían al período Oligoceno y reedificarían la academia.
(Anderson,1985:15)

Anderson especula sobre las posibilidades de cambiar el pasado.

- Naturalmente, el grupo que descubrió esto, los Nueve, se dio cuenta de las posibilidades que ello encerraba, y que no sólo eran comerciales (tráfico, minería y otras empresas, que pueden imaginar fácilmente), sino que procuraban la posibilidad de asestar un golpe de muerte a sus enemigos. Ya comprenden: el tiempo es variable; se puede cambiar el pasado...
(*ibid*: 18)

En la narración surgen los Danelianos, humanos sumamente evolucionados que se ocupan de defender su propia existencia. No desean impedir los viajes sino regularlos. De ahí que se cree la Patrulla para vigilar los callejones extraviados del Tiempo.

La forma en que los patrulleros se comunican se efectúa a través de diminutas

cajas-robots, o bien por correo, mediante contactos que, automáticamente, extraen los mensajes de un montón de cartas.

Anderson no está de acuerdo ni con la paradoja del abuelo (ver Capítulo 1) ni con el efecto mariposa (*ibid*) y apuesta por lo que uno de sus personajes denomina compensación: en algún punto de la línea del tiempo otro suministra los genes eliminados.

Como veremos, tanto Mallorquí, como Ricard de la Casa y Pedro Jorge Romero, y Pedro García Bilbao y Javier Sánchez Reyes, entre otros, se inspiran y dan por sentado muchos de los postulados plasmados en *El fin de la eternidad* y *Guardianes del tiempo*.

No obstante, y para comprender mejor el alcance de las posibilidades de cambiar el pasado producir una alteración histórica contrafáctica, queremos destacar una exquisita humorada del escritor gaditano Rafael Marín.

En 1981, Marín publicó *Mein Führer* en el fanzine *Kandama* de Miquél Barceló. Posteriormente, en 2003, Julián Díez utilizaría este relato para abrir su *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002* (Minotauro). En *Mein Führer* Marín hace un curioso ejercicio de transformación del pasado donde se entremezcla la ucronía y el efecto mariposa. Gracias a una máquina del tiempo, el escritor gaditano nos hace viajar por un universo de realidades paradójicas y alteradas destilando humor e ingenio.

En A¹, denominación del primer capítulo, y tal como sucedió históricamente, los nazis pierden la Segunda Guerra Mundial y pasan a formar parte de una organización clandestina muchos años después del fin de la contienda. Gracias al invento de una máquina temporal la organización elige a dos personas que se trasladarán a 1945 para acabar con Churchill.

En A²), el segundo capítulo, tras la alteración histórica provocada en el primer capítulo, los mismos personajes que por entonces eran nazis se convierten en activistas de la resistencia contra el régimen nazi, consolidado tras el asesinato del primer ministro británico y el consecuente cambio de signo en la contienda mundial. El objetivo de los resistentes, ahora, es asesinar a Hitler e impedir el devenir histórico que les ha tocado vivir.

En A³), el tercer capítulo, los mismos protagonistas vuelven a ser nazis. Su objetivo es en este caso: impedir el misterioso asesinato en 1945 de Hitler y traerlo a su presente.

En A^{1'} o A^{1''} —así denomina el autor este cuarto capítulo— el Führer busca sus

pantalones tras compartir tálamo con “Eva de mi corazón Braun” —como él la llama— y en ese momento se materializan dos máquinas temporales y salen de ellas sendos pares de jóvenes idénticos. Mientras que de una aparecen al grito de “maldito nazi”, de la otra aparecen al grito de “Heil Hitler”.

El desenlace es fatalmente cómico

Su otro yo llegado en otra sonda es más agudo (al fin y al cabo su misión es tocar el contrabajo en la orquesta número trece) y advierte lo que va a pasar, capta en un segundo lo que ha tardado tres veces doscientos años en fraguarse, y dice Hans, dispara, por el amor de Dios, que intentan matar al Führer, a la vez que saca la pistola y encaja con puntería endiablada cuatro balas en la frente del quién ha sido él mismo en otro futuro que todavía no ha pasado. (Marín, 2003:45)

Se suceden disparos y explosiones y la Cancillería termina por volar en pedazos... En el último y sexto capítulo, $A + A' + A''$), el mecanismo automático de partida de la máquina temporal situará a un hombre en un río del tiempo.

El viajero no sabrá ni dónde está ni cuál es su destino, pero una voz interior le dice

(...) ya no eres el Führer. Ahora eres Adolf Hitler, Señor del Espacio y el Tiempo.

El tripulante sólo desea descansar. Aún no ha encontrado unos pantalones y duda que en la reducida cabina pueda hallarlos. De cualquier forma, sabe que esto no es lo importante. Los destellos de la máquina lo confunden y lo halagan, le hacen imaginar un millón de nuevos sueños.

Todavía no tiene ni idea de cuál es su poder.

Más ya pensará en algo. (*ibid*: 46)

De esta manera, Rafael Marín ofrece en 15 páginas una mezcla de causalidades y paradojas provocadas por la alteración histórico-ucrónica de los diferentes puntos Jumbar que se dan en la obra.

El primero de éstos puntos Jumbar sería el único realmente escogido; el resto es el producto de las diferentes intervenciones en diferentes estadios históricos facilitadas por el artefacto que permite trasladarse en el tiempo. Este juego de cambios en la Historia y el mantenimiento de los mismos personajes, pero con objetivos contrapuestos sería el *novum* de esta obra.

6.6.1.- *El coleccionista de sellos* (1995) de César Mallorquí

El ejercicio de Rafael Marín, lo retomaría, en cierta medida, César Mallorquí⁴²⁰, hijo de José Mallorquí (ver Capítulo 4) con su novela corta *El coleccionista de sellos*, premio UPC 1995 (Ediciones B, 1996).

En la presentación de la obra Miquél Barceló hace una pequeña sinopsis del relato.

Con la guerra como trasfondo, un cansado detective investiga misteriosos asesinatos de aficionados a la filatelia. Acción, intriga, emotividad y especulación histórico-política se dan cita en la apasionante narración de un valor seguro de la ciencia ficción española de los noventa. (sic)

Mallorquí abre su novela *El coleccionista de sellos* con una cita del que fuera primer ministro británico hasta en tres ocasiones en el primer tercio del siglo XX, Stanley Baldwin: *La guerra terminaría si los muertos pudiesen regresar*. Y continúa con un elemento paratextual, un mapa de la ciudad de Madrid en los años 30. Estamos ante una novela de corte policiaco en la que el viaje temporal desencadena una serie de crímenes que el protagonista, el policía Telmo Vega trata de solucionar.

La obra, de 140 páginas, consta de una introducción titulada *La noche de San Silvestre* y tres partes: *El policía triste*, *El policía furioso* y *El policía enamorado*.

Mallorquí plantea al lector varios asesinatos, el primero, del que se da noticia en la introducción, no premeditado, no así los siguientes. Cada parte comienza con el mismo enunciado: “Era el cadáver más pulcro y elegante que Telmo Vega hubiera visto jamás.” (Mallorquí, 1996: 37)

El cronotopo en el que autor desarrolla la trama se fija en 1939, en un Madrid a la espera del final de la Guerra Civil que se presupone favorecerá a los republicanos. La ucronía queda patente cuando el autor incluye el siguiente párrafo en la narración. Mallorquí elige como punto Jumbat un atentado contra el general Franco en plena contienda.

(...) año y medio atrás, un atentado acabó con la vida del general Franco. Aquello ocurrió el 2 de diciembre de 1937 en el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, en

⁴²⁰ Queremos apuntar que César Mallorquí se ha ido alejando de la ciencia ficción con el paso de los años y como otros autores del género, caso de la alicantina Elia Barceló, se ha ido decantando por la literatura juvenil.

Burgos, durante la ceremonia de juramento de lealtad de los miembros del recientemente creado Consejo Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Una bomba oculta en el estrado de las autoridades explotó, mandando al otro barrio al Generalísimo y medio Consejo Nacional (...) a raíz de aquel atentado el curso de la contienda comenzó a adquirir tintes favorables a la República. (*ibid*: 53)

Este atentado es el punto Jumbar de la ucronía que se desarrolla en la primera parte en la que en el transcurso de la investigación del policía republicano aparece una enigmática mujer, Leonor Hidalgo, sobre la que es advertido Telmo Vega por uno de sus ayudantes.

He estado dándole vueltas y... Verá, comisario, en el 25 fue a Italia, justo cuando tuvieron lugar las revueltas fascistas; el 26 a Portugal, coincidiendo con el golpe de Estado de Frago Carmona; en el 29 a Yugoslavia, el año que se instauró la Dictadura; en 1930 a Brasil, cuando el levantamiento contra Vargas; en 1932 a Bolivia y Paraguay, en plena Guerra del Chaco; a partir del 33 a Alemania, durante la ascensión de Hitler. Y, finalmente, en 1936... (*ibid*: 64)

Mallorquí presenta una serie de indicios: el móvil de los asesinatos es un sello de fantasía⁴²¹ en el que se reproduce un anciano alado con la inscripción en latín *mobile quod movetur* y el nombre del país o isla inexistente de Thule que históricamente dio nombre a la sociedad esotérica más importante del nazismo en las décadas de los 30 y 40.

El Coleccionista acaba con la vida de varios coleccionistas y la de Damián Echevarría, un policía retirado aficionado a la filatelia que había ayudado en la investigación a Telmo. Éste recibe una carta del asesino conminándole a encontrar el sello y, por tanto, también a él. El marido de Leonor, Mario Yañez-Borghese resulta ser el Coleccionista.

Mientras, la Guerra sigue su marcha y los facciosos pierden posiciones, los mandos huyen de España y abundan las deserciones de soldados. Hasta que, por fin, se hace oficial el boletín del final de la contienda:

⁴²¹ Los sellos de fantasía son sellos no oficiales que se hacen imitando a los reales, pero con elementos inventados. No se trata de falsificaciones de sellos de valor aunque a veces sí se realizan con intención de estafar a coleccionistas.

En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército faccioso, han alcanzado las tropas republicanas sus últimos objetivos militares.

La guerra ha terminado.

Madrid, 1 de abril de 1939.

Manuel Azaña, presidente de la República.

(*ibid*: 90)

De nuevo, el último parte de guerra es una transcripción del real, pero invirtiendo el resultado de la guerra y, por ende, la rúbrica del mismo.

De cara a seguir presentando indicios, Mallorquí en un guiño intertextual sitúa a Telmo Vega frente a la librería de Leonor en la que descubre unas cuantas obras clásicas de ciencia y de *cf* relacionados con el viaje a través del tiempo.

(...) en un rincón había unos cuantos ejemplares en rústica que, por su desgastado aspecto, parecían haber si repetidamente leídos. Vega ojeó los títulos: *The Time Machine*, de H. G. Wells; *Tourmalin's Time Cheques*, de F. Anstey; *The Clockwork Man*, de E. V. Odle; *ABC of Relativity*, de Bertrand Russell...⁴²² (*ibid*: 96)

En las calles de Madrid ya se está celebrando la victoria republicana, pero Leonor habla de una manera que desconcierta al detective.

Hoy es un gran día para todo el mundo (...) ¿Pero que haría esa gente si supieran (sic) que sus problemas no han hecho más que comenzar? ¿Estarían tan alegres si fueran conscientes de que, después del verano, Hitler invadiría Polonia, Dinamarca, Noruega, Bélgica, Francia y que no se detendrá en los Pirineos, sino que hará avanzar sus tropas hasta que toda España bajo el dominio nazi? (*ibid*: 97)

Como apostillaba Sánchez Arreseigor en su conferencia de la HispaCon celebrada en Mataró (Barcelona) en 1997⁴²³, Mallorquí sugiere las posibilidades

⁴²² *Tourmalin's Time Cheques* (1891) de F. Anstey es una novela de corte humorístico en la que el protagonista Tourmalin viaja a su pasado gracias a los créditos de 15 minutos de tiempo que ofrece el Banco Anglo-Australiano del Tiempo Sociedad Limitada. Al final, todo es un sueño. En *The Clockwork Man* (1923) de E. V. Odle un hombre llegado de un futuro muy lejano demuestra capacidad mental y física muy superior a la de las personas con las que se relaciona. No obstante, este "superhombre" termina por fallar como lo hacen las máquinas. El *ABC of Relativity* (1925) de Bertrand Russell es uno de los libros divulgación sobre las teorías de Einstein más leído.

⁴²³ "Historia y Ciencia-ficción. Historias Alternativas" nº 64 BEM, 1998.

ucrónicas de una victoria republicana en la Guerra Civil como ya hicieran Torbado en *En el día de hoy* y, sobre todo, Vizcaíno Casas en *Los rojos ganaron la guerra*.

Otra posibilidad es que España hubiera entrado en la guerra. En *El coleccionista de sellos* César Mallorquí plantea un universo en el que la República logra vencer a Franco, se une a los aliados en 1939, se ve arrastrada en su derrota en 1940 y es conquistada por los nazis. Otros han especulado con la posibilidad de que Franco se uniera al Eje. Tal cosa se daba por segura al empezar la guerra y fue una sorpresa que permaneciera neutral. Tanto como aliada voluntaria o vasalla sometida a viva fuerza, la inclusión de España en el Eje tendría funestas consecuencias para los aliados: Gibraltar cae, Alemania obtiene un acceso más directo a las colonias francesas en el Norte de África, de modo que las condiciones de paz para Francia son mucho más duras y el control del Eje sobre el Mediterráneo es más completo. (Arreseigor BEM nº 64, 1998, p. 6-11)

El desenlace de esta primera parte se produce con la aparición en escena del marido de Leonor, el Coleccionista, que cubre su cabeza con la boina roja requeté de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Para conseguir el sello mata a su mujer y al detective Telmo. El Coleccionista pega los tres sellos de fantasía de Thule, el rojo el azul y el verde, en un sobre y lo deposita en un buzón de la calle Serrano con María de Molina. En ese momento, un grupo de milicianos achispados pasa gritando el “¡No pasarán!”. Esta primera parte termina con las palabras del Coleccionista.

-Sí pasarán...-susurró.

Y dejó caer la carta en el interior del buzón.

El sobre descendió en picado, zambulléndose dentro del oscuro saco de lona donde se almacenaba el correo.

Pero no llegó a tocar el fondo.

Porque, antes, se esfumó en el aire.

Y todo cambió. (Mallorquí, 1996: 102)

En la segunda parte, titulada *El policía furioso*, Mallorquí repite el comienzo: “Era el cadáver más pulcro y elegante (...)” (*ibid*: 103)

Todo vuelve a empezar, pero, en esta ocasión, Telmo Vega se enfrenta al Coleccionista con el fragor de las explosiones de la artillería franquista en Ciudad Universitaria de fondo. Su compañero le conmina a dejar correr la investigación del asesinato.

¿Es que no lo entiende? Esto se ha acabado. Ya no hay policía republicana... De hecho, ni siquiera hay República. Escuche: dicen que el general Casado no está de acuerdo con las decisiones de Negrín. Los militares quieren capitular y lo más probable es que a fin de mes, Franco haya entrado en Madrid. —Se encogió de hombros—. Y, entonces, ¿a quién le importará que un loco haya asesinado a cinco coleccionistas de sellos...? Ha muerto medio millón de personas en esta guerra, cinco cadáveres más no tienen ninguna importancia. (*ibid*: 107)

Son los mismos personajes en un escenario contrafáctico. La guerra está decidida. Los nacionales están a las puertas de Madrid y lo espetable es que cuando entren en la capital comiencen las purgas. Telmo permanece al pie de su particular cañón.

Leonor aparece de nuevo en escena. Parte con ventaja, pues ella sí sabe lo que ha pasado en el presente alternativo que se desarrolla en la primera parte y facilita a Telmo toda la información necesaria para detener a su marido, a Mario, al Coleccionista, militante falangista y de los camisas negras italianos. Para que Telmo pueda creer su fantástica historia Leonor le da los resultados del mercado de valores en la bolsa de Nueva York en los próximos días y sus vaticinios se cumplen. Ella, en su día, recibió una carta de Thule, pero antes de explicarle el contenido de la carta, y en otro ejercicio de intertextualidad de Mallorquí, se interesa por las lecturas del policía.

—¿Ha leído a Wells, comisario? —preguntó, hojeando distraídamente las páginas del libro—. ¿Conoce su novela *La máquina del tiempo*? —Vega negó con la cabeza. La mujer suspiró y devolvió el libro a su lugar. Tomó asiento de nuevo—. Wells escribe ciencia ficción, un género que se está haciendo muy popular en Estados Unidos. En una de sus obras habla de un hombre que podía viajar a través del tiempo. —Hizo una pausa—. ¿Cree que es posible viajar en el tiempo, comisario...? (*ibid*: 120)

Tras esta introducción, Leonor le explica que los thulanos son gente que viene del futuro, personas que vivirán dentro de muchos siglos. Telmo entiende que los thulanos viajan al pasado, pero Leonor puntualiza la labor de estos personajes.

Nadie puede viajar en el tiempo. Lo que pretendo decirle es que cierta gente del futuro está enviando cartas al pasado. (...) Thule es un centro de investigaciones históricas, una especie de Instituto del Tiempo fundado por científicos de un futuro remoto. Por lo que deduzco. Thule no se encuentra en la línea de tiempo normal, sino en una especie de tiempo

paralelo al nuestro. Algo así como un río que discurriese junto a otro. (*ibid*:122)

Los thulanos de Mallorquí nos recuerdan a los Eternos de Asimov en *El fin de la eternidad* y a los Danelianos de Anderson en *Guardianes del tiempo*, que también velan para que los cambios no se produzcan o, según el caso, para introducir sutiles cambios que no afecten significativamente al desarrollo histórico y que también se comunican mediante carta.

(...) Los sellos de Thule funcionan por sí solos (...) Es curioso, comisario, si le hubiese dicho que estoy en contacto con el futuro a través de un artefacto, de una superemisora de radio, el asunto le parecería más aceptable. Pero tratándose de cartas, le resulta increíble. Sin embargo, lo que debería preguntarse es si la comunicación a través del tiempo es posible o no. (*ibid*: 122)

Por su parte, Leonor es una especie de corresponsal que recibe las cartas de los thulanos requiriéndole información histórica, datos, descripciones, libros y muchas fotos. El principal interés de los thulanos son los conflictos bélicos, de ahí que ella viaje donde se produce alguno. Pero ella no les responde a través de esa correspondencia “mágica” (podríamos volver a la ley de Clarke y a los *Guardianes del tiempo* de Anderson) sino mediante unas cápsulas herméticas que entierra donde los thulanos le indican. El peligro de emplear los sellos de Thule es que el que los posea tendrá la capacidad de cambiar el pasado como, de hecho, ya ha ocurrido.

El autor nos descubre en esta segunda parte la identidad del primer asesinado, por azar y no consecuencia de las injerencias temporales. Se trata del agente en España de Thule, Melchor Barrera, que excepcionalmente dispuso de los tres sellos, pero decidió emplearlos para su propio provecho. Estos sellos le fueron enviados a pesar de que los thulanos sabían lo que iba a pasar. Mallorquí sigue esquivando las trampas que pueden provocar las paradojas.

El anciano alado es el símbolo del tiempo, que vuela, y el libro la representación de la vida. El tiempo pasando las hojas de la vida, ¿comprende? Y luego está la frase en latín, “*Mobile quod movetur*”, que significa “móvil que es movido”, es decir, la definición que Guillermo de Occam hace del tiempo en su... ¿cómo era...? *Summa Totus Logicae*, sí. Y, finalmente, Thule, la tierra donde el tiempo transcurre de forma distinta. Todo muy simbólico. (*ibid*: 122)

Leonor le explica a Telmo que la realidad que viven no es la original. En ésta los republicanos ganaron la guerra. Tras el atentado y muerte de Franco, los generales sublevados lucharon entre ellos por el poder desatendiendo el frente. Las tropas republicanas ganaron la batalla del Ebro. Como hemos visto, a pesar de que Mallorquí elige como punto Jumar para su relato el asesinato de Franco, al final, también aparece el punto Jumar por excelencia de la Guerra Civil, la batalla del Ebro.

En esta realidad alternativa, Mario, el marido de Leonor, sabedor de su secreto empleó los tres sellos para mandar una carta a Franco e informarle a través del tiempo de todo el desarrollo de la guerra, incluido el atentado que pretendía acabar con su vida.

La lógica se impone en el texto. Si la realidad ya ha sido alterada, entonces ¿por qué se siguen produciendo los asesinatos de los coleccionistas? Leonor no sabe responder a esta pregunta, tal vez para enriquecerse o para tratar de que el Eje venza en la Segunda Guerra Mundial o evitar la muerte de José Antonio. Eso sí, los thulanos han advertido que usar de nuevo los sellos en esa realidad podría tener una consecuencias nefastas.

Telmo Vega vuelve a la investigación para recuperar los sellos. Mallorquí desarrolla la trama policial con la premura de saber, por Leonor, que quedan escasos días para que las tropas de Franco entren en Madrid. La sorpresa salta: Mario fue asesinado en Barcelona el 3 de febrero. No puede ser el Coleccionista... La intriga policial pasa a segundo plano y esta vez es Telmo el que decide utilizar los sellos, el *novum* de esta novela, y enviarse una carta a él mismo, a 1936...

La tercera y última parte, *El policía enamorado*, comienza como las anteriores: “Era el cadáver más pulcro y elegante (...)”. (*ibid*: 163)

En esta tercera alternativa ucrónica las tropas franquistas están a punto de entrar en Madrid. Su mujer, que por las dos partes anteriores del libro sabemos que fue víctima de una bala perdida nada más iniciarse la contienda, le espera en casa.

Telmo recibió su propia carta con precisas instrucciones para evitar la muerte de su mujer. En este caso prima su felicidad y la de su recobrada esposa y siguiendo las instrucciones escritas en otro presente enviadas a su pasado, decide huir hacia Sudamérica, vía Portugal, y no hacia Alicante donde sabe que no habrá barcos para los refugiados.

Mallorquí, cierra el círculo con un final feliz. La posibilidad de caer en un bucle temporal la evita cortando por la tangente emocional. Al final, es el amor el que se impone y el que marca la utilización del viaje en el tiempo de Telmo Vega.

6.6.2. *El día que hicimos la transición* (1997). Guardianes de la historiografía

En 1997, Ricard de la Casa y Pedro Jorge Romero, ofrecen en un relato corto otra de las tramas más originales de la *cf* española. En *El día que hicimos la transición* y en 20 páginas desarrollan una consistente trama en la que sus protagonistas forman parte de un equipo, que también nos hace pensar en La Eternidad de Asimov o los Guardianes de Anderson, que se dedica a evitar los cambios en el pasado y frenar cualquier posibilidad ucrónica. El compilador español de la obra en la que encontramos esta narración y encargado de introducir los dos únicos relatos españoles que completan Cronopaisajes, Miquel Barceló, la presenta con las siguientes palabras:

Enfocando su mirada en los difíciles años de lo que ha venido en llamarse “la transición española”, De la Casa y Jorge juegan “En el día que hicimos la Transición” con el viaje temporal y el devenir de la historia, con lo que pudo ser y no fue o, si la máquina del tiempo llega alguna vez a ser posible, tal vez será. (VV.AA, 2003: 138)

“Hoy os toca a vosotros hacer la Transición...” Como si de una simple ronda de un servicio de guardia se tratara comienza la historia de la que más información puede extraerse a la hora de hablar de ucronías o realidades alternativas propiciadas por el viaje a través del tiempo.

En *El día que hicimos la transición* cuando suena la alarma en el Cuerpo de Intervención Temporal (CIT) dependiente del Grupo Español de Inteligencia se pone en marcha alguno de los equipos que forman dicho Cuerpo. Su trabajo es determinar cuál es el cambio que se ha producido en el tiempo y resolverlo.

Los autores dan una somera explicación pseudocientífica de cómo se descubrió la Teoría Temporal, basada, a su vez, en una teoría de gran unificación. Que no es otra cosa que la labor que en la actualidad están intentado desarrollar los físicos (ver Capítulo 1) contemporáneos. En el relato no hay cabos sueltos y De la Casa y Romero consiguen dar forma a una historia completa y coherente, profundizando y utilizando todas las herramientas de un subgénero que con el tiempo hemos visto como del traslado temporal simple, vertical, al pasado y al futuro, combinado con el horizontal, producto de la especulación con hipótesis como las de los muchos mundos, los multiversos o las líneas temporales alternativas (ver Capítulo 1).

En *El día que hicimos la Transición* se nos presenta la fecha a partir de la cual es posible el traslado temporal y la transformación del universo conocido.

(...) la teoría cambió la misma naturaleza del universo y de la realidad. Antes del 7 de agosto de 2012 existía una sola línea temporal. La historia era única, compartida por todos. En aquella tarde de agosto, justo en el momento de ser formulada definitivamente, el tiempo se volvió múltiple, las líneas temporales fueron divergiendo a medida que los fenómenos cuánticos se iban produciendo en el universo. Ahora existen infinitas historias, casi idénticas en su mayoría, indistinguibles, solo nimios detalles las hacen distintas; otras son muy diferentes. En muchas, billones de ellas, viven copias exactas de cada ser humano sobre la Tierra. (VV.AA., 2003: 142)

Realizar un cambio en la historia a partir de la fecha citada no tendría consecuencias, pero para antes del 7 de agosto la Teoría Temporal impide la existencia de más de una historia simultánea. Pero los terroristas temporales, cada uno con interesados objetivos, se empeñan en cambiar la historia. Muchos son los que han tratado de variarla matando a un personaje conocido como Hitler, Stalin, Kennedy... En este caso, el equipo —que está encerrado en un campo de estasis, en un estancamiento atemporal, lo que les permite conservar y recordar la historia original— descubre en la prensa el titular que les da la clave: el político Santiago Carrillo, dirigente del Partido Comunista (PCE) ha sido asesinado. Y es que, a fin de cuentas, como nos narra Mikel, el protagonista, estamos ante un punto Jumbar muy codiciado por los que pretenden variar la historia real del país.

La Transición es un clásico. Al menos una vez por semana hay que hacerla, y en ocasiones hasta dos o tres veces en un mismo día. ¿Por qué todos los terroristas, de uno u otro bando, tienen semejante fijación con ese período? ¿Por qué no intervienen más a menudo en la guerra civil o en el asunto de la armada invencible? Supongo, simplemente, que la Transición está tan llena de posibilidades, hay tantos caminos abiertos, simultáneamente que todo bando político o grupo económico se cree capaz de ajustar el proceso de forma que triunfe su particular posición (*ibid*: 139)

A Carrillo, advierte Mikel, no es la primera vez que le asesinan, pero, en este caso, la ucronía que se desarrolla y que conocen desde el limbo atemporal (de nuevo traemos a colación a Asimov con su “no-espacio no-tiempo”) del Control de Intervención Temporal, hay que evitarla. Con esta muerte de Carrillo, justo antes de la reunión con Adolfo Suárez para negociar la legalización historiográfica del PCE, se desencadenan una serie de hechos que terminarían en una nueva guerra civil, con catalanes y vascos aprovechando para declararse independientes y los marroquíes

ocupando las Canarias. Además, las armas empleadas son las del siglo XXI, incluidas las nucleares... El CIT tiene que trasladarse a 1977 e intervenir. En su intervención pierde a uno de sus miembros, a Isabel, en ese momento novia de Mikel, algo a lo que ya están todos —no sólo Mikel— acostumbrados, pues vuelven a ser reclutados una y otra vez para el CIT.

Ahora sé que somos inmortales, no tenemos futuro, pero ¿qué importa cuando disponemos de un presente perenne? Hay millones de Isabel (sic) que me están aguardando. Todas ellas al alcance de mi mano. Todas ellas esperando su propia fracción de eternidad. (*ibid*: 159)

6.7. Desplazamientos verticales y horizontales

Hasta ahora nos hemos referido a ucronías y ucronías provocadas por traslados en el tiempo o por la alteración humana de éste. En ese segundo caso, los desplazamientos eran siempre verticales, es decir a lo largo de la línea temporal.

En 1980, Juan Carlos Planells escribió el relato *La muchacha de la boina roja* para ser publicado en *Nueva Dimensión*⁴²⁴. Como recuerda el propio autor “entonces ocurrió la debacle de la revista y todo se fue a paseo”. Años más tarde, convertida en la novela *El enfrentamiento*, fue contratada por Ultramar... “pero cuando ya estaban las planchas hechas, la editorial suspendió pagos y se fue al garete”, asegura Planells. No obstante, Domindo Santos rescató las planchas “y me las dio, por si acaso, y gracias a eso, Miraguano acabó publicándola en 1997; no les costaba ni un duro de gastos”.

No es el primer relato o novela corta que da para más y termina convirtiéndose en una novela o en una gran novela. En la *cf* también ha ocurrido. Baste apuntar que el relato corto *El Centinela*, de Arthur C. Clarke, escrito en 1948, fue el origen de uno de los grandes clásicos de la literatura, *2001, una odisea espacial*, publicada 20 años después, en 1968.

6.7.1. *El enfrentamiento* (1980)

En *El enfrentamiento*, Planells nos presenta tres historias alternativas, con traslados a través del tiempo y a través de tres mundos paralelos ucrónicos. Es decir,

⁴²⁴ *Nueva Dimensión* fue la revista dedicada a la *cf* fundada por Domingo Santos, Luis Vigil y Sebastián Martínez en 1968. Ha sido considerada por muchos la publicación más importante e influyente de nuestro país. Desapareció, tras publicar 148 números, en 1983. Aportamos las palabras de Julián Díez en la revista mexicana *Blanco móvil*, n.89-96, 2003, p.7: “Aunque menos conocidos los relatos de José Carlos Planells tienen una calidad pocas veces igualada en la ciencia ficción española”. Algunas otras referencias a “El coleccionista de sellos” pueden consultarse en Manuel Moreno Lupiáñez, Jordi José Pont, *De King Kong a Einstein* Manuel Moreno Lupiáñez: Barcelona: UPC, 1999, p.289.

hay desplazamientos verticales, en el tiempo, y horizontales entre universos alternativos diferentes. Ninguno —es parte de su originalidad— se corresponde con el historiográfico.

No es un libro fácil para el lector. Hay que ir atando muchos cabos para no perderse con los cronotopos, ni en los diferentes mundos, ni con los personajes, dobles incluidos, que coexisten a lo largo de toda la narración.

Se trata de una novela de *cf* vertebrada sobre una serie de intrigas entrecruzadas y dos *novum*. El primero, aunque como veremos el orden es indiferente al desarrollo no lineal de esta obra, es el viaje en el tiempo de un tan brillante como fugaz personaje: Paula Von Blimmel. Paula es hija de una alemana que sufrió los experimentos del científico nazi Josef Mengele⁴²⁵ cuando estaba embarazada. El médico alemán estudia las posibles conexiones del cerebro materno con el del feto.

La madre de Paula murió en el parto y su hija nació con una especial capacidad relacionada con la música. “Tiene un extraño poder sobre mí. Al oírla... me traslado al momento en que fue escrita. Retrocedo al pasado.” (Planells, 1996: 26)

Aurelio, otro de los coprotagonistas, utiliza la capacidad de Paula para regresar a 1971. Paula le sigue en el viaje y él muere a las dos semanas en una escaramuza con las S.S.

La muchacha alemana, Paula, con el cuadro, el caballete y la caja de colores, siguió viajando con la música. Y nadie supo nunca que existía. El mundo, sin embargo, ya no iba a ser el mismo, a ambos lados del universo.

Pero eso, claro, ella no lo supo jamás. (*ibid*: 32)

El segundo *novum* de *El enfrentamiento*, sería la puerta entre mundos paralelos que se abre en uno de los universos imaginados por Planells. María Assumpta, otra de las coprotagonistas trata de aclarar cómo es posible que estén viviendo esta situación. Explica la existencia de mundos paralelos, situados en otra dimensión. Y se sirve de una metáfora, pues como suele ocurrir en la *cf soft* es el fin lo que importa y no el medio.

Existe superpuesto, o interpuesto, o yuxtapuesto, con los demás, como..., como pelotas de tenis que se juntaran en un cesto. Están juntas, en contacto unas con otras, pero sin

⁴²⁵ Josef Rudolf Mengele, médico alemán, tristemente famoso por sus experimentos con humanos en el campo de exterminio de Auschwitz y que ya forma parte del imaginario popular gracias al escritor estadounidense Ira Levin, autor de *The boys from Brazil* (1976) (*Los niños del Brasil*) y por Franklin J. Schaffner que un año después llevó la novela al cine bajo el mismo título.

mezclarse entre sí. ¿Comprendéis? No soy científica, así que no puedo daros mejor explicación que ésta. (*ibid*: 72)

Y es que la explicación científica deja mucho que desear. Planells reconoce que es uno de los puntos que menos le gusta de su obra y nos da la razón por la que la incluyó.

Me lo inventé todo, y creo que es lo peor de la novela. La razón es muy simple: yo no daba explicación alguna de la existencia de los mundos paralelos, existían porque sí, pero un editor me obligó a incluirla porque el lector la querría. El resultado fue unas páginas escritas de la peor manera posible, aburridas, que muy juiciosamente el amigo Santiago Solans dijo que eran lo peor de la novela. No se puede incluir texto a la fuerza "porque el lector lo querrá". (EJCP)

Continúan las aclaraciones de María Asuumpta. En su mundo se han descubierto recientemente puntos de conexión entre mundos y se pueden cruzar con la misma facilidad con que se pasa en una casa de una a otra habitación. El personaje aclara que muchos de los mundos que van descubriendo de este modo son muy semejantes entre sí, aunque con extrañas diferencias que según se ha ido comprobando eran provocadas por cambios en momentos históricos muy concretos. Aunque no menciona el término es claro que el personaje se está refiriendo a puntos Jumbar.

Los cambios se han producido principalmente en el siglo XX y de resultados de ello han encontrado mundos que habían tenido dos guerras mundiales, otros, una sola, o una guerra total en otro o, como en el suyo, incluso ninguna. Pese a ello, la ciencia había avanzado mucho más rompiendo una ley no escrita que viene a decir que los grandes desarrollos científicos y tecnológicos se producen gracias a los grandes conflictos bélicos; una constante que hemos encontrado en más de una obra de *cf* donde menudea la hipótesis de que el grado de adelanto de una civilización se mide por la muerte y destrucción que es capaz de causar.

También, y como es habitual en muchas obras del género, la tecnología muestra su cariz más peligroso en la novela de Planells, máxime cuando hablamos de viaje en el tiempo o, por ende, en muchos casos, de la posibilidad de interferir en la historia.

(...) si el hecho era descubierto también en otro de esos universos, y descubrían asimismo los emplazamientos de las barreras que permitían cruzarlos, podía originarse una catástrofe sin precedentes, algo así como una reacción en cadena. Al parecer temía especialmente a uno de esos universos, en el cual los alemanes habían ganado un segundo conflicto bélico y tenían casi medio planeta bajo su dominio. Si sus científicos descubrían lo mismo que los nuestros, podrían iniciar una escalada bélica imparable. (Planells, 1996: 74)

María Assumpta, que saltó a este mundo por curiosidad y casi por accidente, se convierte en el instrumento del autor para situar a los lectores en el contexto ucrónico del mundo en el que ha aparecido. El punto Jumbar, de nuevo, tiene que ver con uno de los personajes históricos más influyentes del siglo XX, Adolf Hitler.

No ha habido ninguna segunda guerra mundial. El Tercer Reich invadió toda Europa entre 1939 y 1941, sin que ningún país hiciera nada por impedirlo ni por pararle los pies. Las “guerras relámpago” de Hitler terminaban con toda resistencia a los alemanes desde el primer momento (...) Inglaterra y Estados Unidos nunca le dijeron nada a Hitler. Le dejaron hacer tranquilamente. ¿Para qué iban a oponerse? No iba nada contra ellos. Hitler no les atacó. (*ibid*: 76)

María Assumpta se interesa por su otro yo en este mundo y le informan de que en él es miembro de la resistencia.

El grupo es localizado por las S.S. y de nuevo comienzan las persecuciones, las muertes de los resistentes.

Juan Carlos Planells plantea un Prólogo/Epílogo bajo el título *Viajera en el tiempo de Universo C, año 1997, a Universo A, años 1997 – 1971* y nos da la clave de interpretación de su novela que no resuelve por completo, evidentemente, hasta el final de la obra.

Así pues, aquella noche de 1997, Aurelio Márquez se materializó en lo que fuera lujoso piso de —si mal no recordaba— un tal Javier Navés, en este otro universo. Traía consigo dos pistolas robadas con no poco peligro a agentes de la policía y un bagaje de escasa ilusión y entusiasmo. Era todo cuanto tenía para enfrentarse a este otro mundo. (*ibid*: 11)

Navés en un delator y su papel en esta novela coral sigue la misma suerte que el de otros muchos de los que aparecen en la historia de Planells. Hasta el propio Juan Carlos Planells, en un ejercicio de meta o autoficción, tiene su porción de protagonismo.

La muchacha de la boina roja, María Assumpta, que daría título al primer desarrollo en su versión corta de esta novela, le asegura al Planells del universo A que un amigo de su mundo (universo C) se llama igual, pero que nunca ha conseguido publicar. El autor también deja una puerta abierta a la posibilidad de que sea el “negro” de Carlos Bosch, un autor de éxito, clandestino en el universo B, que, de alguna manera, nos recuerda a Hawthorne Abdensen, el hombre en el castillo de Philip K. Dick, autor de la también prohibida y supuesta novela ucrónica *La langosta se ha posado*. En el caso de Planells se define, en el universo A, de tan singular forma:

Escribe novelas románticas, tonterías sobre amores frustrados y toda esa basura. Se venden bastante bien entre las solteronas adineradas y las niñas bien de la colonia germana. Pero como le da vergüenza firma con seudónimo femenino. Y tiene la caradura de usar el nombre de su madre, creo (*ibid*: 91)

Planells no se muestra convencido de que su aparición en la obra haya sido una buena idea y considera que “hacer estas cosas es peligrosísimo, porque puedes caer en el ridículo total (...) Sin embargo, parece que curiosamente funciona y nadie lo encontró extraño”. El escritor Javier Cercas ofrece su propia definición de esta herramienta literaria.

(...) autoficción, palabra pedante con que suele designarse una modalidad literaria que consiste en convertir en ficción la propia vida. Claro que toda ficción es en el fondo autoficción, en la medida que toda ficción parte de la propia experiencia para convertirla en conocimiento, elevando lo particular a universal; pero en lo que suele denominarse autoficción se da una fusión aparente entre la biografía del autor y la del protagonista de la ficción. (“¿Qué fue de todos nosotros?” *El país semanal* N° 1.185 pp. 10, domingo 10 de julio de 2011)

Otra de las particularidades de *El enfrentamiento* se da en la cantidad de dobles que aparecen en la obra. El *doppelgänger*, el sosias de la literatura clásica se convierte en esta novela en un doble real. Un doble, dos dobles, para ser más exactos, adaptados a cada historia alternativa. O como explica el autor:

Si cada uno tiene un doble, cabe pensar que en cada universo el doble hará las mismas cosas, o muy parecidas, en su universo. No me convence la teoría leída en otras novelas de que nuestros dobles en otros universos serían antagónicos a nosotros mismos. Ni siquiera

creo que tenga mucha gracia como material narrativo: ¿dónde quedan la historia o el conflicto? Así pues, la teoría (por llamarla así) de *El enfrentamiento* es que independientemente del mundo en que vivamos, del tipo de universo que habitemos, siempre seremos nosotros mismos, adaptados a las circunstancias. En cierta manera, es algo así como ser fiel a uno mismo, algo que siempre procuro que mis personajes sean en todas mis ficciones. Tendrán sus contradicciones, porque siempre parto de material humano, pero trato de que se rijan por la fidelidad a unos principios morales, políticos, sociales, estéticos... (EJCP)

Con todos estos ingredientes nos encontramos con una novela repleta de persecuciones y evasiones, venganzas y hasta atentados terroristas a través del tiempo y del espacio. Y es que, como apunta Fernando Ángel Moreno en la entrevista que nos concedió *El enfrentamiento* es una “novela de estructura endiablada”. Una estructura tan complicada que sólo es posible en una novela de *cf*.

Siempre que ha habido *flashbacks* en la literatura, desde Faulkner, etcétera, han sido estéticos o de memoria. No eran *flashbacks* reales. El hecho de que sea real lo cambia todo. Una cosa es que nosotros manipulemos un recuerdo y otra cosa es que no sea un recuerdo sino un hecho que se vuelve a producir y vuelve a cambiar otra vez las condiciones. Eso es completamente diferente. (EFAM)

El enfrentamiento es un ejemplo de las posibilidades estructurales de una novela gracias al viaje en el tiempo. Y estas posibilidades estructurales han sido llevadas al extremo por la escritora norteamericana Audrey Niffenegger en *The time traveler's wife* (*La mujer del viajero en el tiempo*). Una obra escrita en 2003 y que se ceñiría a los que hemos denominado autores “degenerados” y de los que hablamos en el Capítulo 7 de esta tesis. Coincidimos con Fernando Ángel Moreno cuando refiriéndose a esta novela señala:

Esa estructura no se puede igualar en ningún sitio. Te pueden decir, y muy sabiamente, que toda la novela experimental de los 50 y 60, el flashback, la elipse, es eso, que es lo mismo... y es verdad. O hablarte de Marcel Proust... y es verdad. La diferencia, una vez más, es que Proust es recuerdo y *La mujer del viajero en el tiempo* es un hecho real. La estructura puede ser la misma. Es decir, en la página cuatro hay un salto temporal, en la página diez, otro. Y eso lo han hecho un montón de escritores: Faulkner, Proust, García Márquez, Carlos Fuentes. Pero el fondo que mueve esa estructura hace que su percepción sea completamente diferente para el lector. (EFAM)

Tras estas matizaciones resulta aún más llamativa la respuesta de Planells al ser preguntado por el desarrollo de la estructura de *El enfrentamiento*. El autor afirma que la elaboró sobre la marcha.

Sí, puede que suene un poco extraño dicho así, pero no hay otra. Las novelas a veces se escriben sobre la marcha. Se parte de un planteamiento (un guión, como lo llamo para mí), y luego se va complicando según lo que ocurre. Una situación enredada a veces se desenreda enredándola aún más. (EJCP)

Evidentemente, en una novela de estructura tan compleja hay que evitar las contradicciones y, sobre todo, las paradojas no buscadas. Planells lo consigue. Tanto es así que el autor afirma que “la novela se puede leer empezando por cualquiera de sus partes. Es decir, el lector podría elegir el orden de las partes, los prólogos, los epílogos... La intriga no varía. No sé si sería divertido hacer este experimento, pero sí bastante curioso” (EJCP).

La *cf* de ideas va dando paso a la de los personajes. Lo argumental, de nuevo, se convierte en escénico. En esta novela, a pesar de que no hay un protagonista definido, nos encontramos con varios a los que, además, hay que sumar sus avatares, sus dobles en los tres mundos planteados por Planells. Otra posibilidad, en este caso, de la *cf* y el subgénero del viaje en el tiempo horizontal y vertical.

Es algo que la ficción general no tiene, que puede ser muy rica psicológicamente pero no abre campos mentales. Y en historias con universos paralelos o desplazamientos temporales como fondo o tema, puedes estudiar las reacciones de personajes que has concebido en otras formas de existencia: al enfrentarlos a algo fuera de la rutina les obligas a adoptar conductas que en un mundo conocido no desarrollarían. (EJCP)

La obra comienza en 1997, continúa en 1971 y finaliza en 2009. Aunque como hemos visto, es difícil por su estructura definir el nudo argumental. De nuevo, subrayamos el atractivo poético del personaje de Paula Von Blimmel detonante de los traslados temporales de esta novela. Algo que comparte el autor.

Es interesante que te hayas fijado en ese personaje, que a mí me gustó mucho crear. “Detonante” es una buena palabra para definirla. Es cierto que en 1997 ya han ocurrido toda una serie de acontecimientos que el lector conocerá posteriormente, pero tal como está concebida la intriga global, el lector puede preguntarse muy legítimamente si de no haber

existido Paula Von Blimmel todo lo sucedido habría tenido lugar. Consciente o inconscientemente, esa idea es un poco de Dick, que a veces solía empezar sus novelas con un personaje que desencadenaba el problema posterior, pero no aparecía más en la acción. (EJCP)

Para intentar comprender mejor la estructura de la obra, debemos exponer que las 327 páginas de las que consta están divididas en un **Prólogo/Epílogo**, titulado *Viajera en el tiempo* y subtítulo *De Universo C, año 1997, a Universo A, años 1997 – 71*; el **Libro primero**, *La muchacha de la boina roja, Universo A, año 1971*; **Intermedio**, *Voces en la noche, Universo B, año 1971*; **Libro segundo**, *Con las manos amordazadas, Universo C, año 1997*; y **Final**, *Encuentros y despedidas, Universo C, años 1999 – 2009*. Planells introduce muchos de los capítulos con una cita musical. Abre con Raimon y cierra con los Bee Gees, pasa por Joan Baez, Ray Davies, Kriss Kristofferson, los Rolling, los Beatles y numerosos cantautores y poetas catalanes.

El esquema de los mundos que aparecen en la obra quedaría de la siguiente manera:

Universo A (Prólogo/Epílogo)

- Los nazis controlan Cataluña tras una guerra relámpago que acabó con el Gobierno de la República. Paula Von Blimmel, con su peculiar don, se traslada a 1971.
- (1997 - 1971)

Universo B

- No ha habido guerras mundiales y es un mundo muy adelantado tecnológicamente. Se ha abierto una puerta temporal y espacial a otros universos paralelos.
- (1971)

Universo C

- Cataluña es una República bajo la influencia de los Estados Unidos que en 1997, entre otras cosas, tienen prohibida la publicación de nuevas obras literarias. Eduardo Taulas, un ex-terrorista, es presidente de la República
- (1997-1999-2009)

6.7.2. *Fuego sobre San Juan* (1998), la novela tridimensional

En 1998, Pedro A. García Bilbao y Javier Sánchez Reyes obtuvieron la mención del Premio de novela corta UPC (Universidad Politécnica de Cataluña) con *Fuego sobre San Juan*. La decisión de los autores de presentar su obra a este certamen constriñó la extensión final de la misma.

En esta tesis hemos analizado la reedición que, en 2003, realizó Pedro A. García Bilbao en Silente, su editorial.

La novela ocupa 122 páginas, divididas en 11 capítulos, dos apéndices de apariencia histórica divididos, a su vez, en tres partes, y un epílogo. El volumen se completa con el artículo "Literatura fantástica española, ucronías e historia alternativa. El caso de *Fuego sobre San Juan*" firmado por el propio Pedro García Bilbao. La primera edición de este pequeño ensayo, elaborado en 1999, vio la luz en el número 64 de la revista BEM y fue nominado al Premio Ignotus 2000 al mejor artículo por la AEFCF.

Pedro A. García Bilbao es sociólogo y profesor de la Universidad Rey Juan Carlos, especialista en sociología militar y de la defensa, “fandomita”, editor y en la elecciones generales de 2011 se presentó como candidato a la presidencia del Gobierno por Republicanos por Madrid. Javier Sánchez Reyes es doctor en ingeniería y catedrático de la Universidad de Castilla-La Mancha. Es un apasionado por la historia y las cuestiones estratégicas.

García Bilbao recuerda que la idea de *Fuego sobre San Juan* surgió de lo “hartos” que estaban de la visión tradicional sobre la guerra del 98 contra Estados Unidos.

En 1997-98, con ocasión del centenario de la guerra, participé en numerosos actos, jornadas y congresos sobre el evento que se llevaron a cabo en la universidad. Fue entonces cuando se fraguó la idea. Acabé harto del victimismo y superficialidad con la que se trata el asunto usualmente en España. La novela fue una reacción a todo eso. Ocurrió además, que un respetado historiador, y buen amigo, D. Juan Pando Despierto, fue comisario de una excelente exposición en la Biblioteca Nacional titulada «El sueño de ultramar». Esta exposición era en sí misma la expresión de un dolor, el de la pérdida de un sueño, el de una España que hubiera logrado seguir derroteros diferentes en el siglo XIX. ¿Qué hubiera pasado si la Constitución de Cádiz —que contemplaba a los españoles de ambos hemisferios— hubiera prevalecido? (EPGB)

El aire revisionista de esta ucronía lo encontramos tanto en la propia obra como en las intenciones declaradas por los autores, en este caso, por García Bilbao. El objetivo no es tan sólo plantear “qué hubiera sucedido si...”. Los autores van más lejos y denuncian lo que a su entender no sólo se hizo mal sino que con el paso del tiempo se ha ocultado o tergiversado historiográficamente.

En España la historia está muy condicionada por la guerra civil y la dictadura posterior y es por ello que a veces nuestra imagen del pasado puede estar distorsionada. Parecerá increíble, pero la visión dominante sobre la Guerra del 98 es casi la de Carrero Blanco, un sujeto lleno de prejuicios y estereotipos abominables. Todo eso de que los políticos tuvieron la culpa, los masones, los rojos vendepatrias, el liberalismo antipatriótico, los barcos de madera y los militares enviados al sacrificio está muy extendido. Y es falso. Los barcos no eran de madera, los militares gestionaron la crisis y fueron ellos los que lo hicieron mal, las culpas estuvieron muy repartidas. (EPGB)

Pero si por una parte denuncian lo que consideran historiografía torticera, por otra, en esta visión alternativa de la última guerra del siglo XIX, valorizan a los que, a su entender, sí actuaron o intentaron hacerlo de forma correcta, coherente y eficaz.

En el 98 hubo un puñado de personas que sí supieron estar a la altura y a los que la historia ha olvidado. Me refiero a Don Joaquín Sánchez de Toca quien alertó de la posibilidad de guerra con Estados Unidos poco antes de estallar y realiza un análisis espléndido y con una visión moderna y propia de las ciencias sociales contemporáneas sobre la situación del momento. Toca era del círculo del primer catedrático de sociología de España, Sales y Ferré, nombrado en diciembre de 1898. Otras figuras dignas fueron algunos militares como Villamil o Bustamante, que sí supieron estar a la altura. Lo que no estuvieron fue al mando. La novela nace de aquí. ¿Y si hubiesen estado al mando? (EPGB)

Es a esta pregunta a la que responden en la novela, y lo hacen de forma plausible, apoyados en una meticulosa y seleccionada documentación. No obstante, no hay que olvidar que es una obra literaria, de ficción, de *cf.* La respuesta a esta misma pregunta planteada en clave historiográfica y directamente a Pedro García Bilbao se relativiza.

- ¿Podría haber ganado España la guerra a los Estados Unidos?

- España no podía ganar una guerra a los EE.UU. Sánchez de Toca lo explicó muy bien: un país producía decenas de millones de toneladas de acero y el otro unos pocos cientos de

miles de toneladas. Pero esa no es la cuestión. Una vez estallada la guerra y con la situación histórica conocida ¿se hubieran podido tomar decisiones alternativas en la conducción de la guerra? La respuesta es sí, se pudo. El capitán de navío Bustamante propuso atacar Nueva York. Hubiera sido posible, pero Cervera rechazó la idea. Lo que defendemos en la novela es que si la resistencia militar se hubiera llevado de otra forma, la resistencia española no hubiera colapsado tan rápido y la guerra se hubiera prolongado varios meses más, las cosas podrían haber evolucionado de forma muy distinta. Esta es la premisa principal. (EPGB)

Fuego sobre San Juan combina especulación, estrategia, acción bélica, por tierra y mar, y viajes en el tiempo, horizontales y verticales, con un trasfondo de *cf* clásica y un objetivo utopista. El verdadero *novum* de la novela no es descubrir ¿qué hubiera pasado si España hubiera aplastado a los Estados Unidos en 1898?, sino imaginar y argumentar cómo habría sido posible que se diera esta circunstancia y las consecuencias planetarias que podría haber tenido.

José Sánchez Arreseigor nos ofrece un interesante apunte en su artículo que atañe directamente al planteamiento de *Fuego sobre San Juan*.

La moderna historia militar deja muy claro que el resultado de una batalla depende menos del azar que de toda una serie de factores previos al combate incluyendo las tácticas, el entrenamiento, las armas, el terreno, la economía, los factores políticos e ideológicos, los mandos, la moral, la intendencia y muchas cosas más. (BEM nº 64, 1998, pp. 6-11)

Y son, precisamente, en todos estos detalles en lo que se centran los autores de la novela para elaborar su ucronía.

a. Dos autores

Lo primero que llama la atención de *Fuego sobre San Juan* es que es un libro escrito a la limón; algo poco habitual en la literatura, pero que, curiosamente, en la *cf* es más frecuente, tal vez porque como García Bilbao apostilla la *cf* tiene otro nombre menos utilizado, el de ficción especulativa. Y la especulación es un género muy propicio para el diálogo. Se parte de una propuesta y se discute, se imagina una hipótesis sugerente y se discute. Luego habrá que ponerse de acuerdo en cómo se escribe. El escritor asegura que son múltiples los casos de novelas escritas a dúo en la *cf* y recuerda a Larry Niven y Jerry Pournelle, autores de *The Mote in God's Eye* (1975) —

La paja en el ojo de Dios—, en Estados Unidos, por poner un ejemplo de éxito, y a Eduardo Gallego y Guillem Sánchez en nuestro país con su serie *Unicorp*⁴²⁶.

Respecto a las ventajas e inconvenientes de construir una narración entre dos personas, García Bilbao las extrapola a una interpretación de piano a cuatro manos: si sale bien, es maravilloso.

Me atrevería a decir que las obras así escritas ganan en la coherencia interna de la trama, pues si se discute y somete a crítica cada paso se pueden corregir los errores, perfilar mejor los detalles o añadir otros matices que una mirada única no percibiría. Pero un fallo en el momento de plantearse cómo nos ponemos a escribir puede resultar fatal si los estilos son distintos. (EPGB)

Sea como fuere, no se debe percibir que una novela está escrita entre dos personas. Hay casos, como el de *Tiempo prestado* (2005) de José Miguel Pallarés y Amadeo Garrigós en el que nos encontramos con una novela que parte de una premisa novedosa desarrollada de forma trepidante y que en su segunda parte se convierte en tediosa y predecible. La obra comienza en un Madrid futuro arrasado por una guerra contra supuestos extraterrestres. Los pocos humanos que quedan sobreviven como pueden utilizando el refugio de los túneles de las líneas del suburbano, desde hace años en desuso y abandonado. Su única esperanza reside en una máquina del tiempo que sin una pauta fija —solo saben que funciona, pero desconocen cómo lo hace— traslada del pasado a otros humanos. A los viajeros del tiempo los llaman “lázaros” porque es en el momento de su muerte cuando se produce el viaje al futuro donde son “resucitados”. El objetivo es devolver al pasado a uno de los “resucitados” para que evite la catástrofe primigenia, para eliminar la causa que provocó el efecto.

Cuando por fin se consigue que uno de los “lázaros” se traslade al pasado, cambia el cronotopo, el ritmo de la novela y el argumento, la novela pierde gran parte de su interés. En el cronotopo futuro, en la primera parte de la novela, brillan

⁴²⁶ Eduardo Gallego y Guillem Sánchez son, de alguna manera los herederos de de Pascual Enguñados y Ángel Torres Quesada pues desde mediados de la década de los noventa han publicado más de una treintena de relatos y novelas relacionados con el que denominan Universo Corporativo (UniCorp) convirtiéndose en la saga de *cf* más importante de la *cf* en nuestro país. “El **UniCorp** es uno de los universos literarios más ambiciosos de la ciencia ficción española contemporánea. Sus autores han elaborado una historia del futuro de la Humanidad en la que los seres humanos siguen pugnando por sobrevivir, enfrentados al poder de los imperios estelares, estados opresivos y Corporaciones Multiplanetarias.”

Fuente: <http://www.tercerafundacion.net/biblioteca/ver/termino/1134>

reminiscencias de *Vril*⁴²⁷, de *The time machine*, o hasta de la película británica *Quatermass and the Pit* (1967)⁴²⁸ y la sugerente idea de una máquina del tiempo que arranca a los recién fallecidos de la muerte y los traslada al futuro. Todo esto, además, se ve aderezado por un singular y conseguido paralelismo religioso con los ya mencionados “lázaros”, a los que se suman “bautistas”, “evas” y “edenes”.

La segunda parte coincide con el segundo cronotopo en el que se desarrolla la historia. El lázaro ha vuelto a su presente, que es el nuestro, y lo coloquial, la estética con que se describe a los personajes y la peripecia, recuerda más a un video juego de corte fantástico cuyas aportaciones originales se pierden por la falta de ritmo y cierta previsibilidad.

Como es obvio, sin hablar con los autores no podemos saber qué parte ha escrito cada uno —ni siquiera si lo han hecho por partes— pero tenderemos a pensar que la primera, es obra de uno y la segunda, del otro. Siguiendo con este mismo ejemplo, aunque la novela fuera obra de un solo escritor, las diferencias de ritmo y temática nos desconcierta como lectores, pero no las achacaríamos a una doble autoría.

En *Fuego sobre San Juan* no ocurre tal cosa. Es una obra perfectamente afinada. Quizá porque los autores comparten fascinación por la historia militar y naval y también algunos lazos familiares con la Cuba del 98 e, imaginamos, la misma ideología. Javier Sánchez Reyes es ingeniero y fue oficial de complemento y bisnieto de un oficial de Zapadores de Montaña en la campaña de Cuba de 1895. Pedro García Bilbao es sociólogo y especialista en temas de sociología de la Defensa. Es hijo de marino, vigués y bisnieto de José Alende, que emigró a Cuba en 1899.

En el artículo que acompaña a la novela en la edición de Silente, Pedro García Bilbao advierte que no es la primera vez que la guerra hispano-americana es tratada en un obra de *cf*, pero, a nuestro entender esta novela es la que lo hace de una manera más minuciosa y, además, arriesgada al introducir elementos “claros y explícitos” de *cf* como son los traslados a través del tiempo.

Es preciso destacar en este punto el cuento de Nilo María Fabra *La guerra de España con los Estados Unidos (Páginas de la historia de lo por venir)* aunque no se trata de una ucronía sino de un cuento de anticipación aparecido en *Presente y futuro*.

⁴²⁷ *Vril o el poder de la raza venidera* (1871) de Edward Bulwer-Lytton está considerada una de las obras pioneras de la *cf*. El escritor británico, que gozó de gran fama en su tiempo, presenta una sociedad subterránea que le sirve para elucubrar sobre el desarrollo de las civilizaciones.

⁴²⁸ *Quatermass and the Pit* (1967) de Roy Ward Baker centra su acción en el suburbano londinense.

Nuevos cuentos y que fue publicado en 1897 (Barcelona por Juan Gili, Librero), un año antes del enfrentamiento bélico. En él Fabra hace una disección de los males de la democracia —en general y, en particular, de la norteamericana— de la amoralidad de los políticos estadounidenses y de los aristócratas del dinero, a los que considera los gobernantes reales. Fabra enfrenta una monarquía auténtica, leal y patriota como la española contra la república conspicua pero falsamente idealizada estadounidense.

El pionero de la *cf* española dibuja los Estados Unidos como un país deseoso de alzarse con la independencia de Cuba con el único fin de utilizar la isla para trasladar a los negros, a los que define como “ciudadanos ante el derecho, parias ante la sociedad” y a los que se teme, ya que dada la fecundidad de la raza, pronto alcanzarán la preponderancia en la nación.

En el cuento, España es un dechado de virtudes como nación y Estados Unidos todo lo contrario. Baste como ejemplo el siguiente párrafo:

¡Y los blancos que luchaban en la isla contra España hacían armas contra el predominio de su propia raza, y eran serviles instrumentos y torpe juguete del interés ajeno! ¡Creían acaso defender un ideal, y estaban al servicio de pérfidos mercaderes! ¡Soñaban tal vez en la independencia de su patria, y le preparaban el yugo extranjero! ¡Proferían gritos de “Cuba libre” y en los antiguos Estados esclavistas resonaban las voces de “Cuba colonia negra norteamericana”! Esperaban los cubanos emanciparse de sus amantes padres y los *yankees* librarse de sus aborrecidos negros. (Fabra, 2006: 150)

La tónica del cuento no cambia. Se trata de una batalla de héroes, los españoles, contra mercenarios, los estadounidenses. España gana la guerra.

Retomando el artículo de García Bilbao conviene ahora subrayar que éste hace su breve recorrido por la ucronía en España y señala novelas como *El Círculo de Jericó* (1995) y *El coleccionista de sellos*, de César Mallorquí, *Las grietas del tiempo* (2004), de Ángel Torres Quesada, *La locura de Dios* (1998), de Juan Miguel Aguilera o *El enfrentamiento* de Juan Carlos Planells y también apunta el cuento de Pedro Jorge Romero y Ricard de la Casa, *El año que hicimos la transición*.

Ya nos hemos referido a varias de estas obras en este mismo capítulo, pero lo que marca la diferencia con *Fuego sobre San Juan* es el concepto de novela tridimensional y ucronía con una claro fin utópico que vamos a tratar de explicar.

A la investigación de un período histórico para la elaboración de la novela, en el caso de *Fuego sobre San Juan*, hay que añadir el viaje temporal que conlleva el riesgo

de caer en paradojas o contradicciones. García Bilbao asume que el modelo no es nuevo, pues ya fue utilizado por Kaith Laumer en su serie *Mundos de Imperio* (1978) donde se combinaban viajes horizontales y verticales; en el tiempo y entre mundos alternativos coexistentes.

Alfonso Merele, en el prólogo de *Las grietas del tiempo* (2003) de Ángel Torres Quesada, menciona el abandono de la línea temporal única por la de los infinitos universos, basado en el experimento de física cuántica sobre las líneas de luz superpuestas, que parece romper una lanza a favor de la teoría de que pueda existir el multiverso. Esta idea, como ya hemos visto, ha sido llevada a la literatura, entre otros, por Michael Ward en *Lo que el tiempo se llevó* (1953), y también por Juan Carlos Planells en *El enfrentamiento*, analizada en estas mismas páginas.

García Bilbao y Sánchez Reyes dejan a un lado la secuencia pasado-presente-futuro, la llamada "flecha del tiempo"; para evitar, aunque solo en parte, paradojas, y abrir nuevas posibilidades argumentales.

En nuestra hipótesis literaria, si viajas arriba y abajo de tu propia línea temporal alterando la historia, los cambios tienen lugar siempre, son históricos, todos ellos; quienes están inmersos no lo notan, pues nadan en la corriente "con ellos"; no existen entonces las paradojas, todas se vuelven históricas. Por el contrario, si viajas horizontalmente entre universos paralelos con historias alternativas (y dentro de ellos, arriba y abajo) podrás observar las variantes, pero si intervienes, si alteras algo, sobrevienen las paradojas destructivas: la "Central de Control de Flujo" que dirige al viajero temporal tiene por misión impedir tales cambios horizontales. (García Bilbao y Sánchez Reyes, 2003:137)

b. Cronotopos

Basta con echar un vistazo a los cronotopos que aparecen en *Fuego sobre San Juan* para ir sumergiéndonos en estos universos de historias alteradas: 1912, 1907, 1898, 1942 y 2032.

Estos cronotopos son básicos en la estructura de la obra. La voz del narrador y el tiempo verbal cambian en cada uno y los saltos temporales proporcionan ritmo a la narración. Como en el caso de *Lo que el tiempo se llevó* el juego de la ucronía dentro de la ucronía cobra protagonismo: la historia que al comienzo de la lectura consideramos es la que ha cambiado, resulta que no ha sido alterada. O dicho de otra manera. Los personajes, la trama, nos sitúan en un universo A que consideramos ucrónico, mientras que el B, el que consideramos historiográfico, es el que ha cambiado. También, de

alguna manera este tipo de narración conectaría con *El hombre en el castillo* (1962) de Philip K. Dick, aunque en este caso, las lecturas que se pueden hacer, y como ya hemos apuntado, son mucho más amplias.

Fuego sobre San Juan es una novela coral con escaso desarrollo de los personajes aunque sí se perfilan los caracteres de algunos de los militares a los que la historia oficial no dio oportunidad de demostrar su valía.

Como Roth, en *La conjura contra América*, García Bilbao y Sánchez Reyes se sirven de personajes reales haciéndoles protagonistas de la narración y partícipes de la trama. El Lindbergh de Roth es uno de los detonantes de la ucronía, pero no interactúa con los personajes de la novela ni con el lector. Por el contrario, los personajes de los marinos de la armada española que intervinieron realmente en la batalla, sí lo hacen y tienen un papel directo en la puesta en marcha y desarrollo de la ucronía.

Fuego sobre San Juan es una ucronía esencialmente argumental propiciada por un viajero temporal del que los autores apenas ofrecen información hasta mediada la novela. En *Fuego sobre San Juan* prima el análisis historiográfico de las circunstancias que provocaron la fulgurante derrota española mediante la presentación de la alternativa que habría podido provocar un cambio en el signo de la contienda y de todo lo que vino después.

Si hay que buscar un conductor del argumento, éste sería el viajero —como veremos es un naufrago del tiempo— pues sobre él, y la información que conoce de antemano, se vertebran las acciones y decisiones de los personajes históricos e inventados que aparecen en la trama. No obstante, tras una segunda lectura más detenida de la obra, nos atrevemos a concluir que la verdadera protagonista de la novela es la idea política que más adelante explicitaremos.

c. El punto Jumbar

La victoria sobre Estados Unidos sería el punto Jumbar que cambia el futuro. Pero lo que García Bilbao y Sánchez Reyes desarrollan y concretan con gran detalle es el punto Jumbar del punto Jumbar, el que hace posible la divergencia histórica: la estrategia militar de los mandos españoles en la colina de la Caldera y en la bahía de Santiago que les conduce a la victoria que cambiará el futuro.

Para especular, considera el autor, es necesario saber de lo que se está hablando. Más en el caso de la ucronía a la que se da pie y que tan sólo se esboza en la novela: un giro histórico alternativo que sentaría unas bases diferentes en la geopolítica mundial

del siglo XX y XXI. La esencia de la narración la descubrimos en las palabras de García Bilbao en el artículo que completa el volumen de Silente:

Nótese que si se desea construir un futuro distinto, ¿no tendríamos acaso que imaginar un pasado diferente? Y la derrota de Estados Unidos en su primer intento por lograr la hegemonía en su hemisferio, sin lugar a dudas que hubiera cambiado el curso de la historia hasta el momento presente y, atención, la de nuestro futuro. (García Bilbao-Sánchez Reyes, 2003: 130)

En definitiva, *Fuego sobre San Juan* es el nudo de una trilogía no escrita. La narración completa incluiría un antecedente o precuela en forma pieza clásica de viajes hiperespaciales y colonización interestelar en un futuro cercano. El desenlace se desarrollaría en torno a la I Guerra Mundial y la nueva deriva histórica en un contexto de contienda galáctica. De esta intención declarada, pero no resuelta –hasta ahora— por los autores se desprende el componente de viaje temporal que, según el propio García Bilbao era prescindible. Y así es, pues *Fuego sobre San Juan* podría funcionar como novela ucrónica, pero la *cf* permite añadirle más matices, como la comparación implícita de nuestro universo y el recreado por los autores.

El axioma “la información es poder” en los traslados temporales al pasado y en esta ucronía, en concreto, cobra verdadero significado. El naufragio temporal en la novela es el encargado de ofrecer las claves de la victoria bélica a las personas adecuadas en los momentos oportunos. Ya hemos apuntado que su objetivo no es cambiar la historia, sino impedir que cambie, devolverla a su estado original. Un estado en el que España ganó la guerra, pero la injerencia temporal de otros viajeros temporales –no se especifica ni quiénes ni por qué— trata de que no sea así. El objetivo del viajero temporal es restablecer la historiografía imaginada por García Bilbao y Sánchez Reyes, basada en esa idea política que calificaríamos como utopía de corte marxista.

El primer capítulo está fechado en diciembre de 1912 y se desarrolla en la bahía de Manila. Es la llamada por los autores Secuencia principal. El viajero temporal hace su aparición aunque no es presentado como tal. Aborda a un joven oficial, de nombre Camilo Molins, responsable de cifra y le entrega un pliego de órdenes que, a su vez, debe entregar a un almirante. Para que éste le reciba y le tome en serio ha de pronunciar las siguientes palabras: “La Salvación estaba en la Caldera”.

El marino destinado en la oficina de claves describe al misterioso personaje:

(...) era claramente un compatriota. No me fijé mucho en estos detalles, pero le calculo unos veinticinco años. Era alto, de pelo y ojos castaños, con un aspecto muy peculiar, así como su acento que era bastante extraño, del norte, sin duda, muy leve, no sabría definirlo. (García Bilbao-Sánchez Reyes, 2003: 12)

El almirante es Joaquín Bustamante, el que fuera Jefe del Estado Mayor del almirante Cervera en 1898 y que, además, falleció en la contienda. Bustamante nos ofrece los primeros indicios de una historia española que no conocemos y que no ha hecho más que empezar cuando dice para sí: “Desde luego tiene que ser el mismo. ¡No ha cambiado en estos años!”

En este primer capítulo, descubrimos que la España de 1912 mantiene su presencia en sus posesiones trasatlánticas, pues desde Filipinas, con una poderosísima flota, se prepara para la guerra contra el aún más poderoso Imperio Japonés. En la documentación aportada por el misterioso personaje se da cuenta exacta de cómo se producirá el despliegue del enemigo.

En el segundo capítulo, el diálogo entre Molins y Bustamante permite al lector ir situándose. El 31 de julio de 1898, tuvo lugar una contundente derrota de los Estados Unidos en la bahía de Manila. En *Fuego sobre San Juan*, al contrario de cómo sucede en los libros de historia, el almirante Cámara no puso rumbo a España con su acorazado Pelayo sino que se dirigió a las Filipinas y penetró en la bahía de Manila hundiendo las principales unidades del enemigo y repeliendo a las que posteriormente llegaron. Una golpe moral muy importante para los Estados Unidos que, además, se encontraron con miles de sus hombres en tierra aislados y cercados. Es éste el primer punto Jumbar de la novela y causa del cambio histórico que propicia que, entre otras cosas, en España, en 1912, haya instaurada una IIª República –federal— presidida por Francisco Giner de los Ríos (1839-1915). Un nuevo indicio para ir sellando un ambicioso pacto de ficción con los lectores buenos conocedores de la historia de nuestro país.

Los personajes ficticios se entremezclan con los reales, pero son estos últimos los que cobran mayor protagonismo. No en vano, García Bilbao considera que en este tipo de historias ucrónicas lo ideal es que aparezcan un mínimo de personajes ficticios frente a una mayoría de reales de cara a reforzar la verosimilitud de la obra. Y así ocurre

hasta en pequeños detalles que nos hacen recordar la verdadera intención de esta ucronía.

Se siguen presentando indicios. En el 98, recuerdan los actores de esta novela:

(...) el bombardeo de El Ferrol por una escuadra norteamericana —quizá la acción más estúpida de cuantas realizaron los yankees en aquel conflicto— causó centenares de víctimas inocentes al incendiarse la ciudad, entre ellas multitud de niños, como Paquito, el hijo de aquel contador de la Armada, Franco, que fuera amigo de su padre. (*ibid*: 22)

García Bilbao y Sánchez Reyes acaban con la vida de Francisco Franco en su niñez. Más tarde, ocurrirá algo similar con la familia Primo de Rivera. Aunque García Bilbao asegura que no es así, la sensación para el lector es la de una licencia que se toman los autores para hacer un guiño a su ideología, cayendo, en nuestra opinión, y como explicaremos, en el determinismo genético. La justificación literaria se lleva a cabo explicando como que ésta fue “quizá la acción más estúpida de cuantas realizaron los yankees en aquel conflicto” y el resalto de un “Paquito” que no aporta nada a la narración resulta banal. Pero, repetimos, García Bilbao niega esta circunstancia:

Es un efecto propio del género. Se proporciona una información que es anecdótica para los personajes, pero que para el lector tiene un significado distinto, pues la línea temporal del lector es diferente a la de los personajes. Es un guiño al lector que busca reforzar el carácter paradójico y especulativo de la ucronía. Y por cierto, hay bastantes más que estos dos que citas, para localizarlos se debe conocer la historia real en cierto detalle. Ejemplo: la flota del Almirante Cámara no regresa del Mar Rojo sino que prosigue su viaje. Es otro guiño al lector, pero para disfrutarlo tienes que saber qué pasó con Cámara y que importancia tiene esto. Si no lo sabes el efecto, no obstante, es de refuerzo a la ambientación y sensación de verosimilitud. No es algo ideológico. (EPGB)

Coincidimos con García Bilbao en que la intercalación de personajes reales con breves papeles, o hechos por todos conocidos, puede dotar a la narración de mayor verosimilitud o conseguir cierta complicidad con el lector. Sea como fuere, tal vez por el formato de novela corta al que se acogieron los autores para poder presentar su obra al premio UPC, la muerte de Franco siendo un niño poco aporta a la trama.

La narración continúa y los marinos españoles Joaquín Bustamente y Juan Aznar [marino y político español (1860-1933)], llegan a una conclusión: los documentos que

van a permitir a España mejorar su posición estratégica en la recién declarada guerra contra el Japón han sido entregados por la misma persona que hiciera algo muy similar en Santiago de Cuba 14 años antes, la noche del 30 de junio de 1898. El objetivo en ambos casos era idéntico: favorecer a los españoles para ganar sendas batallas.

El tercer capítulo, Manila Mediodía del 4 de Diciembre, 1912, S/P, los autores lo dedican casi por entero a dar las explicaciones de qué es lo que está pasando, por qué y cómo es posible. Es, junto al último capítulo, donde la *cf* clásica está más presente. La combinación histórica documentada al detalle con el viaje temporal explícito y la intervención sin ambages del viajero para mantener la historiografía alterada que se nos presenta son el gran atractivo de esta novela. Los autores van más allá de lo habitual y abre un sinfín de posibilidades, ucrónicas o no para, como estaba pensado en origen, antecederla o continuarla. García Bilbao y Sánchez Reyes no muestran ningún remilgo a la hora de barajar un sinfín de datos históricos reales con la pura ficción científico-histórica; la jugada les sale bien. No utilizan la simple extrapolación para construir su historia del pasado e inventar un presente o un futuro similar al que conocemos. La reacción a la acción es muy diferente, pero coherente con los parámetros que ellos han introducido. El pacto de ficción está bien cimentado y es difícil discernir, cuando no imposible, lo real de lo inventado en lo que a personajes, movimientos de tropas y peripecias bélicas se refiere.

El viajero del tiempo nos descubre una Manila en la que se combina la arquitectura asiática con el modernismo catalán (incluida la oficina de representación comercial de la Generalitat Catalana); una pujante ciudad que se postula como la gran competidora de Hong Kong. Una ciudad adornada con guirnalda con la bandera tricolor de la República Federal Española y del Estado Federado de Filipinas, con niños que vocean las noticias anunciando la guerra que es portada en los periódicos *El Sol*⁴²⁹, *El País*⁴³⁰, *La Vanguardia*⁴³¹ y el *Katipunan*⁴³².

El viajero del tiempo asegura que pasear entre gente que nunca existió le produce gran inquietud. Es en ese momento cuando el lector descubre su identidad; se apellida Alberdi (más tarde conoceremos que su nombre es Enrique), pues así es

⁴²⁹ El diario *El Sol* fue fundado en 1917 y desapareció en la Guerra Civil. Se definía como ilustrado, liberal y regeneracionista. En 1990, se le resucitó, pero dejó de publicarse en 1992.

⁴³⁰ *El País* se publicó por primera vez en 1976, tras la muerte del general Franco, y se declara, europeísta y progresista.

⁴³¹ *La Vanguardia* es el único periódico que ya existía en 1912. Fue fundado en 1881 y su ideología catalanista se combinaba con su carácter monárquico.

⁴³² Nombre de una sociedad secreta filipina que luchó contra los colonizadores españoles.

llamado en plena calle por una señorita en su deambular manileño. El diálogo entre ambos refleja la esencia de las paradojas temporales.

- ¿Cómo conoce mi nombre? – le digo y al instante pienso que es la pregunta más estúpida que nunca he hecho. La he visto antes, ¡Claro que sí! Pero fue hace mucho tiempo o, mejor, dentro de muchos años y en otro lugar realmente muy, pero que muy lejano. Sus ojos buscan los míos de nuevo.

-No, no me diga nada. Jamás hemos coincidido; nunca. Le he reconocido merced al informe previo de la misión. Es la primera vez que estamos juntos –dice con energía; me corto, no puede leerme el pensamiento–, deben haberla alertado de algo-. Recuerde esto: las paradojas temporales deben ser evitadas, olvídense de cuanto no sea la misión que le ha traído aquí... - añade.

Callo, creo que sé lo que quiere decir: nos hemos conocido antes en mi pasado, pero en un momento que para ella aun es futuro. (García Bilbao-Sánchez Reyes, 2003: 12)

Ella, descubriremos más tarde, tampoco pertenece a este universo ni a este tiempo; su país son los Estados Unidos y su año el 2032. Su misión, sirviéndose de Alberdi, es velar por la historia ya que algo, que históricamente ocurrió, no ha tenido lugar. Alguien, como ella y él, ajenos a este universo, interceptó una comunicación e hizo saltar los sensores de Flujo Temporal. Con la actuación de Alberdi se ha impedido que la historia cambie. Los autores siguen sin desvelar ni la identidad ni las intenciones de los otros viajeros temporales.

La metaficción o, si se prefiere, la metaucronía es el centro de estas páginas de la novela y se ofrece al lector una lección de conceptos y terminología relacionada con la ucronía cuando se afirma “(...) en estos dos días hemos tenido un Punto Jumbar de Primera Magnitud que hemos logrado compensar pese a una intromisión extraña.” (*ibid*: 30)

Sobre el Punto Jumbar (en mayúsculas en el original) ofrecen una definición acertada y completa: es una situación concreta en un momento histórico, donde la decisión o acción de un pequeño núcleo de personas puede hacer bascular el proceso histórico en sentidos muy diferentes. Y –añaden– es una terminología que procede del siglo XX, cuando se comenzó a especular literariamente sobre la implicaciones del viaje temporal.

Las explicaciones para Alberdi y, por ende, para el lector, continúan al exponer que hay diversas líneas históricas y que en algunas se ha descubierto la manera de viajar en el tiempo. También se nos desvela qué es lo que se conoce como Secuencia Principal

y que da subtítulo al primer capítulo de la novela: es la línea histórica de los que tratan de controlar estas intromisiones en la historia. Y, explican, que la Central de Control de Flujo se creará dentro de unos ochocientos años con el fin de evitar intromisiones horizontales. Para terminar concreta que no se trata de universos paralelos sino de secuencias históricas paralelas y que los cambios que se producen en la línea temporal normal, son historia, ocurrieron. Lo que sí altera el Flujo son las entradas desde el exterior del Sistema Dinámico de Cambio.

La mentora o guía de Alberdi, Victoria, en la Manila de principios de siglo se da a conocer:

Mi presente, señor Alberdi, pertenece al futuro, en él se sabe que históricamente Japón no logró invadir Filipinas en 1912. Se sabía que hubo un intento de cambio temporal inducido estos días, detectado por los sensores pero también que se lograría anularlo. Y aquí es donde usted entra. El señor Alberdi sí que estuvo en 1912 en Manila. Se conocía esto en la Central y por eso le reclutaron o lo que sea. (*ibid*: 31)

Pero los recuerdos de Enrique Alberdi no coinciden con los de Victoria:

El Punto Jumbar que separa mi línea de esta otra parece estar en la Guerra Hispano norteamericana (sic) de 1898. Mi país, los Estados Unidos de Norteamérica, ganaron con facilidad esa contienda, pero eso forma de un pasado que se me antoja prehistórico. Nadie lo recuerda en 2032, el año que salí de la Tierra. (*ibid*: 32)

En el mismo capítulo, y como en el caso de *El enfrentamiento* y otras muchas novelas, la explicación de la tecnología que permite viajar en el tiempo no aporta gran cosa. Además, casi por lógica, en una ucronía siempre será tratada desde la vertiente soft. Eso sí, gracias al Campo Sánchez-Mateotti, nombre que le otorgan, se explica que una de sus aplicaciones es para el viaje hiperespacial y otra, para abrir portales temporales que también lo son dimensionales, lo que, en definitiva hace de esta la novela “tridimensional”, calificativo al que ya hemos hecho referencia.

De esta manera vamos conociendo quién es y cómo ha llegado a la Manila de 1912 Enrique Alberdi: en un viaje hiperespacial su nave fue destruida y él fue desplazado a un universo paralelo. Un universo en el que las cosas no han sucedido como en el suyo, y en el que tras cumplir su primera misión, tendrá que llevar a cabo la

segunda, la que hace de nudo de la novela. Debe trasladarse a 1898 y contrarrestar una acción externa que busca provocar una victoria norteamericana.

En 1898, Enrique Alberdi narra sus peripecias en primera persona. Sus dudas sobre el éxito de su misión, se ven mitigadas cuando recuerda la paradoja que encierran las palabras de Victoria, su instructora: “Usted fue convincente, estuvo allí y lo hizo, la prueba es que estamos aquí.”

La batalla de la colina de la Caldera se narra con gran profusión de detalles que coinciden con su desarrollo histórico real y sobre ajustes ucrónicos y contrafactuales que hacen que termine como lo hacen en esta secuencia temporal. Estrategias, movimientos de armas y de tropas... Todo se desarrolla dentro de los cauces de una novela pseudohistórica en un ambiente de época hasta que una vez superado el punto Jumbar, Alberdi, preso en la isla caribeña, ha de ser rescatado por Baltar, al que se supone miembro del equipo de la Central de Control de Flujo Temporal, y llevado en un cronomóvil de nuevo al futuro. Eso sí, no hay que dejar huella y simulan la muerte del viajero en 1898 a fin de no despertar sospechas.

La Central de Control de Flujo Temporal recuerda a la Eternidad de Asimov, entidad que se ocupa de que la historia de la humanidad no sufra grandes convulsiones, y a la policía temporal de Anderson. En nuestra literatura, como hemos visto, sus precedentes serían los thulanos de César Mallorquí y al Cuerpo de Intervención Temporal de De la Casa y Romero.

En cuanto al vehículo en el que se desplazan por el tiempo en *Fuego sobre San Juan*, los autores han recurrido a una denominación clásica y lógica: cronomóvil. En 1966, Pere Verdaguer publicó una novela de viajes en el tiempo cuyo título era *El cronomòbil*.

Los combates se siguen desarrollando en Santiago de Cuba donde la batalla naval fechada en la madrugada del 4 de julio de 1898 es crucial para la victoria española. La estrategia de los marinos españoles es arriesgada, pero se narra como plausible.

En el Apéndice II, titulado “El pensamiento estratégico naval en la era del imperialismo, Alonso, B., Ediciones de la Escuela Naval Popular, Madrid, 1942, pp.85-93.”, el lector empieza a comprender que la intención de los autores al escribir esta historia contrafactual, aunque muy diluida, es entre otras, evitar que se produzca el gran punto Jumbar de la literatura ucrónica española: la Guerra Civil y reconstruir un siglo

XX bajo el signo de una utopía de corte marxista libertario y, obvio, republicano. Una utopía que no se ceñirá a las fronteras españolas sino que las trascenderá.

La guerra no ha terminado y los norteamericanos, con el beneplácito británico, se aprestan a atacar la península, cortar el tráfico en el Atlántico con las Canarias y llegar a Filipinas a través del estrecho de Gibraltar y el de Suez. Hay bombardeos en Canarias y Galicia (el ya mencionado), pero las Kábilas rifeñas se posicionan a favor de España aportando 100.000 mercenarios, así como la Triple Alianza (Alemania, Italia y el Imperio Austro-Húngaro) que apuesta por los españoles y para evitar el paso al Mediterráneo de los americanos. Francia y Gran Bretaña (la aliada natural con Norteamérica) se enfrentan por los intentos expansionistas del ya extenso Imperio Británico y Francia (enemiga natural de España) se decanta y convierte en terreno neutral para lograr el armisticio entre España y Estados Unidos. Éste llega, el 12 de octubre de 1898, con la firma del Tratado de París. La geopolítica de las grandes potencias del siglo XIX queda fijada para comenzar el siglo XX desde una perspectiva completamente diferente a la historiográfica.

En España, la ucronía de García Bilbao y Sánchez Reyes todavía reserva algunas sorpresas al lector. Al final del citado apéndice, se narra que en abril de 1903 el Capitán General Fernando Primo de Rivera, probritánico y primer marqués de Estella, intentó un golpe de estado para deponer el gobierno del progresista Valeriano Weyler y suspender la Constitución del 74. Alfonso de Borbón (el que sería Alfonso XIII), al que bautizan como rey niño, hijo de la Reina Regente se posicionó a favor de los sublevados. El levantamiento fracasa y el Capitán General, junto a su sobrino, el coronel y héroe de Filipinas, Miguel Primo de Rivera, son condenados a muerte. Miguel Primo de Rivera, padre de un José Antonio que no nacerá, desea que su sangre sea la última derramada entre españoles. La sentencia se cumple, pues el propio Weyler, tras abandonar el poder, aclara el porqué de la imposibilidad del indulto:

Si no hubieran pagado con sus vidas su intento de abortar los libres destinos de la nación, habríamos tenido otros intentos de golpes de estado y quizá inevitablemente una guerra civil. (*ibid*: 111)

De esta manera, Don Alfonso arruina la posibilidad de supervivencia de la dinastía borbónica y, por ende, de la monarquía. El 30 de abril de 1905, la coalición liberal-republicana con el apoyo socialista, proclama la IIª República Española.

d. Utopía socialista y libertaria

En el capítulo XI, “Mide-Saiáns, Ría de Vigo, Galicia. Amanecer del 27 de Julio de 2032, S/P.”, un nuevo narrador que no conocemos se dirige a los lectores. Nos presenta a Luis Seoane en su casa, una casa de 2032 que con todo lo que el bagaje adquirido gracias a la *cf* es reconocible para cualquier lector. Con un par de “artilugios” los autores nos trasladan a un hogar estereotipado y bucólico de un futuro inmediato: un comunicador mural en el salón en el que se reciben video llamadas, una baliza en el jardín para señalar la posición a los voladores —medios de transporte aéreos personales— que en una hora cubren trayectos “locales” del tipo Toulouse-Vigo.

Seoane es requerido para una reunión del Consejo Politécnico relacionado con el, supuestamente fallido, Proyecto Eridani. Dicho proyecto, la punta de lanza del programa interestelar de la Unión Europea, consistió en el envío de la nave Giordano Bruno con cinco mil colonos a la citada estrella para establecer un modelo de colonia viable. El contacto con esta nave, así como otras dos naves correos que se enviaron en su busca, se perdió hace mucho tiempo.

Las piezas empiezan a encajar. En el Capítulo III, ubicado en Manila y fechado en 1912, el náufrago y viajero temporal explicaba que el portal temporal era:

(...) una aplicación del Campo Sánchez-Mateotti que en mi línea temporal utilizamos para el salto hiperespacial; lo que ocurre es que allí no conocemos que también sirve para esto. Ya he visto, no obstante, el fenómeno antes de ahora: la primera vez cuando mi nave espacial, el Crucero interestelar Jefferson Davis de los Estados Unidos de Norteamérica reventó al pasar al espacio normal en la frontera exterior del sistema Épsilon Eridani a 7,5 años luz del Sol. (*ibid*: 33)

En 2032, los consejeros se reúnen a deliberar porque en el observatorio Roque de los Muchachos de las Islas Canarias se ha materializado, literalmente, un artefacto con la primera oficial de la Giordano Bruno a bordo. Karine Meyer la oficial les resume lo sucedido: la nave llegó a su destino y estableció con éxito la colonia. La sorpresa llegó de la mano de un hombre joven, de unos treinta años, de pelo y ojos castaño, con un corte de mandíbula y nariz vasco-navarro... La definición coincide con la que ofrece Camilo Molins en el primer capítulo de la obra. Se trata de Enrique Alberdi, oficial científico de las Fuerzas Espaciales de los Estados Unidos de Norteamérica que viajaba a bordo la Jefferson Davis y que procede de un universo paralelo...

En el Epílogo, Enrique Alberdi, en primera persona ofrece las últimas aclaraciones sobre las aplicaciones del Campo Sánchez-Mateotti:

Ni los colonos, ni, por supuesto, los habitantes de esta Europa Consejista tan improbable, saben nada de la tercera posibilidad del Campo: los viajes temporales a voluntad. El coordinador de la Central de Control de Flujo Temporal, me aseguró en Manila, supongo que hace muchos años, que me devolverían al universo del que resulté desplazado en un accidente (...) Nadie sospecha que, además de un naufrago dimensional, también he sido un actor destacado de su propia historia. Por que (sic.) el Punto Jumbar de este mundo respecto del mío está en la guerra del 98. (*ibid*: 121)

No obstante, Alberdi nos recuerda que la Central Temporal que será fundada dentro de ochocientos años en esa misma línea temporal no le ha olvidado. Y nos da alguna pista más: la guerra del 98 en esta línea se conoce como Primera Guerra Imperialista.

La novela, como sucede en más de una historia de *cf*—ya lo hemos visto en el caso de *El desfile de la victoria*— concluye con una interrogación, con un misterio. Uno de los presentes le pregunta a Alberdi si la frase “la salvación está en la Caldera” significa algo para él. La información ha sido extraída de un libro de memorias sobre la guerra Hispano-Japonesa de 1912 firmado por un tal Camilo Molins, un alférez de navío que sirvió junto al almirante Bustamante en la guerra contra Japón; el mismo que en el primer capítulo de la novela recibió la documentación en la que se advertía al mando militar español sobre los movimientos y estrategia de las tropas imperiales japonesas, y gracias a esta información adoptaron las medidas necesarias para abortar las intenciones niponas.

Se cierra el círculo. La novela termina o, tal vez, empieza de nuevo. Todo se aclara: existen, al menos, dos universos paralelos conocidos. En uno, los Estados Unidos son la potencia predominante y ganaron la guerra a los españoles en 1898. En el otro, una Unión Europea idílica, en la que como veremos rinden homenaje a un buen puñado de personajes históricos de una ideología muy concreta, está a la cabeza de la ciencia y la conquista espacial. En la utopía imaginada, García Bilbao y Sánchez Reyes ensalzan a algunos personajes que la historia oficial ha dejado en segundo plano y los extrapolan al primero.

En su artículo “La ucronía intencional como relato moral”, Alberto Murcia Carbonell apunta que la historia contrafactual suele contar “la historia que le hubiese

gustado que fuese” y por ello se suele dirigir a fenómenos destacados como la Guerra Civil, el Siglo de Oro y, en menor medida, la crisis del 1898. Algo que como estamos viendo sucede con *Fuego sobre San Juan*. De todos modos, no lo consideramos una afirmación que se cumpla en todos los casos. Como hemos visto, en las ucronías de Eduardo Vaquerizo, el autor se plantea un punto Jumbar lejano en el tiempo, y de difícil análisis contrafactual, para poner en pie un mundo diferente, pero en ningún caso deseable.

Murcia, por otra parte, diferencia al historiador contrafactual del escritor de ucronías. Esta distinción no la tenemos en cuenta en nuestra tesis pues nos hemos centrado en la novela ucrónica, contrafactual, y tan sólo nos ocupamos de la calidad u originalidad de los textos. Asimismo, hemos analizado posibles anacronismos o errores históricos al considerar que tanto unos como otros sí deberían ser destacados como tales en estudios específicos sobre el género, pero en nuestra búsqueda no hemos encontrado nada que objetar.

Para nosotros no es problemático establecer un punto Jumbar muy alejado de nuestro presente, lo que Murcia sí considera una dificultad a superar y afirma que “las divergencias probabilísticas serían tales que posiblemente nuestro mundo sería tan irreconocible que el guiño cómplice, tan necesario con el lector, se haría imposible y el telón de fondo contrafactual carecería de sentido”. Tal vez, al considerar tanto la posibilidad de ucronías escénicas (o preponderantemente escénicas) como las argumentales (ídem), lo que nos interesa, en definitiva, es la verosimilitud y no la veracidad; que el pacto de ficción sea rubricable y su poética, por uno u otro motivo, reseñable.

En *Fuego sobre San Juan*, por ejemplo, la intención va más lejos de lo que en una primera lectura se puede descubrir. Es más, en este caso se hacen necesarios ciertos conocimientos históricos para entender la obra en toda su complejidad —sobre todo, por los personajes reales que aparecen o a los que, simplemente, se hace referencia— y para hilar el objetivo de los autores disfrutando de una poética, a priori, sólo esbozada y que trataremos de explicar.

Fuego sobre San Juan es un libro incompleto. Ya hemos reflejado que la intención de los autores era desarrollar una novela más larga enmarcada en una trilogía. No obstante, a pesar de su reducida extensión, la obra esconde una gran carga ideológica.

García Bilbao y Sánchez Reyes se sirven de una ucronía argumental protagonizada por un viajero temporal encargado de impedir injerencias en la historia del universo paralelo al que los autores dan forma. Y es en ese universo paralelo, diferente al que historiográficamente conocemos, en el que desarrollan su utopía. Se trata de un escenario sin desarrollar, apenas descrito, pero implícitamente coherente y, aunque pueda parecer contradictorio, completo. Para conseguir este resultado los autores se sirven de la denotación a una Europa consejista y otra serie de indicios. Por un lado espaciales: Europa, la Unión Europea, en el año 2032 está a la cabeza de la carrera espacial y el sur de Francia y el norte de España parecen desempeñar una papel preponderante en el primer tercio del siglo XXI. De ahí, las denominaciones de los centros científicos y tecnológicos y de todos los elementos relacionados con ellos.

Así, por ejemplo, el republicano y socialista francés fundador de *L'humanité*, Jean Jaurès (1859-1914), da nombre al Politécnico desde el que se preparó la primera colonización espacial. El comunista trotskista austriaco asesinado por agentes stalinistas de la NKVD (la que luego sería la KGB) durante la Guerra Civil española, Kurt Landau (1903-1937), hace lo propio con el Instituto de Física de Campo. La nave espacial europea recibe el nombre Giordano Bruno (1548-1600), el astrónomo, filósofo, religioso y poeta italiano que por sus teorías cosmológicas más avanzadas que la de Copérnico fue condenado por hereje a morir en la hoguera. Por el contrario, en el universo alternativo dominado por el imperialismo norteamericano, la nave es bautizada como Jefferson Davis (1808-1889), como el que fuera presidente de los Estados Confederados de América. En este caso, nos queda la duda no resuelta en el libro de si la Confederación ganó la Guerra de Secesión o, al menos, si a este personaje en la historia alternativa se le trató con más benevolencia que la historiografía.

No obstante, es el homenaje a Rosa Luxemburgo⁴³³ (1871-1919) el de mayor calado en *Fuego Sobre San Juan*. La teórica marxista rusa sobrevuela el final de la obra y basta para ello con la mención en el texto al Instituto de Sociología Aplicada que lleva el nombre de Rosa de Luxemburgo y es el centro de la ciudad europea del espacio, sita

⁴³³ Rosa Luxemburgo (1871-1919) fue una revolucionaria y teórica marxista nacida en Polonia. Participó en la creación del Partido Socialista Polaco, pero se mostró en contra de la línea nacionalista. En 1898 se trasladó a Berlín y se convirtió en una de las cabezas visibles de la socialdemocracia alemana (SPD). Participó en la revolución rusa, en Prusia fue condenada a un año de cárcel por su actividad antimilitarista. En 1916 volvió a prisión (en concepto de prisión preventiva) en la que permaneció hasta el final de la guerra. Elaboró el programa del partido comunista alemán. El 15 de enero de 1919 fue arrestada y asesinada camino de la cárcel. (Fuente: Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. T: 14, 1976)

en Francia, y conocida vulgarmente como *La Villette* (clara extrapolación de Cabo Kennedy).

Al igual que nos servíamos de las citas literales de Gil Robles y Largo Caballero recogidas por Andrés Trapiello en *Las armas y las letras* para introducir el punto “6.5- La Guerra Civil, Franco y la Transición” de este mismo capítulo, en este caso nos servimos de una cita de Rosa de Luxemburgo para mostrar la postura de García Bilbao y Sánchez Reyes

La Historia es el único maestro infalible, y la revolución la mejor escuela para el proletariado. Ellas asegurarán que las "pequeñas hordas" de los más calumniados y perseguidos se conviertan, paso a paso, en lo que su visión del mundo les destina: la luchadora y victoriosa masa del proletariado socialista y revolucionario. (Conferencia Nacional de la Liga Espartaquista)

De alguna manera, García Bilbao y Sánchez Reyes, luchan contra la primera afirmación de Luxemburgo, contra esa Historia con mayúscula y recrean un mundo inexistente, una Unión Europea consejista que permite valorizar personajes históricos secundarios —a nuestro entender— como partícipes y artífices de su utopía: una sociedad socialista y libertaria.

No es nuestra intención ni el objeto de este trabajo poner en pie un estudio sobre el marxismo libertario o el comunismo consejista, pero volvemos a servirnos de las palabras de Rosa de Luxemburgo para afianzar nuestras conclusiones sobre *Fuego sobre San Juan*.

(...) la actual lucha de los trabajadores es una parte de la Historia, una parte del progreso social, y en el centro de la historia, en el centro del progreso, en el medio de la lucha, aprendemos cómo debemos luchar... (De *La Política de las Huelgas de Masas y los sindicatos*)

La teoría propugnada por Rosa Luxemburgo la imaginan puesta en práctica y asentada como base de una Europa consejista. El resto, los autores lo dejan a los conocimientos e interpretaciones de los lectores.

Nuestra interpretación es que en *Fuego sobre San Juan* el marxismo libertario, el comunismo consejista, han sido la base social y gubernamental de un siglo XX que comenzó con las guerras imperialistas y el triunfo de una Europa en la que los valores

promovidos por los citados Jean Jaurès, Kurt Landau o Rosa Luxemburgo han fraguado. Esta situación idílica se ha mantenido hasta el siglo XXI y la prueba es que las instituciones más importantes llevan los nombres de estos personajes. Para alcanzar este edén europeísta a los autores no les ha quedado más remedio que pergeñar un viaje a través del tiempo para sentar los cimientos de su historia y además saltar de un universo a otro para salvar las posibles paradojas.

e. Determinismo marxista

Otro punto que queremos destacar es que el determinismo marxista en *Fuego sobre San Juan* se eleva hasta sus últimas consecuencias, hasta el determinismo genético⁴³⁴. Dicho de manera muy sencilla, se puede concluir que los buenos lo son por naturaleza y los malos también. La intención ideológica de los autores también queda plasmada en algunos detalles que nos ofrecen sobre determinados personajes históricos.

A primera vista, podríamos pensar que García Bilbao y Sánchez Reyes apelan a la conciencia en su ucronía advirtiéndole sobre que otro mundo es posible o habría sido posible. De igual manera, se podría decir de Vizcaino Casas en *Los rojos ganaron la guerra* donde es posible extraer una justificación moral al comparar la realidad con su ucronía: se cometieron injusticias en la Guerra Civil y en los años de posguerra, pero la situación habría sido peor si los republicanos hubieran vencido.

En el fondo, consideramos que ambos libros presentan una visión determinista. En el caso de *Fuego sobre San Juan* llegamos a esta conclusión tras analizar el comportamiento, la bondad o maldad, de los personajes históricos.

La Historia habla de Camilo Molins que presenta una brillante hoja de servicios de la Armada, hasta el 18 de julio de 1936... Tras cuarenta años de servicio y ante el alzamiento militar Molins se mantuvo leal al Gobierno republicano por lo que fue fusilado al final de la Guerra Civil. En *Fuego sobre San Juan* será uno de los principales personajes históricos protagonistas y siempre al lado de los almirantes más hábiles. Valeriano Weyler es otro de los personajes reales que sale bien parado en esta ucronía. El político y militar progresista y defensor de la Constitución del 74 consigue abortar

⁴³⁴ Anton Pannekoek (1873-1960), comunista neerlandés y uno de los fundadores del comunismo consejista aseguraba que “En cuanto el darwinismo hizo su aparición, la vanguardia proletaria, los socialistas, saludó la teoría darwiniana, porque en ella veía una confirmación y una realización de su propia teoría; no, como lo creían algunos adversarios superficiales, porque quería fundar el socialismo sobre el darwinismo, sino en el sentido de que el descubrimiento darwiniano (que pone de manifiesto que, incluso en el mundo orgánico aparentemente estacionario, existe un desarrollo continuo) es una confirmación y una confirmación patente de la teoría marxista del desarrollo social.” http://es.internationalism.org/node/2567#_ftn1 (21-09-2012)

los intentos golpistas de Fernando Primo de Rivera y las torticeras ambiciones de Alfonso XIII.

Por el contrario, y lo que en una primera lectura puede parecer un guiño, Francisco Franco muere a consecuencia de un bombardeo americano sobre su Ferrol natal. Una forma de impedir “sobresaltos históricos”. Los autores parecen hacer suyo el dicho “muerto el perro se acabó la rabia”. Afirmación arriesgada, pero que basamos en el tratamiento que García Bilbao y Sánchez Reyes otorgan a Alfonso XIII y Fernando y Miguel Primo de Rivera. Al primero, como ya hemos apuntado, lo pintan como un intrigante e interesado en cambiar el gobierno legítimo. Y son los Primo de Rivera quienes promueven un golpe de estado fallido. Alfonso XIII marcha de España y con él se despide la monarquía. Los Primo de Rivera son fusilados (como apostilla Weyler que en realidad fue un enemigo acérrimo de Miguel Primo de Rivera) para evitar posteriores intentos golpistas que daba por seguros; como si esa tendencia estuviera grabada en sus frontispicios genéticos.

De esta manera, los autores se deshacen del general Francisco Franco Bahamonde que muere siendo un niño y de José Antonio Primo de Rivera que ni siquiera llegó a nacer. El genotipo puede al fenotipo y ni el cambio de escenario y circunstancias parece posible que varíe el destino de algunos personajes. La conclusión, según los autores, es que en esta España hubiera sido imposible que se produjera una guerra civil, la Guerra Civil.

En resumen, García Bilbao y Sánchez Reyes nos ofrecen una ucronía finisecular que origina la utopía esbozada sobre el primer tercio del siglo XXI. Utopía, por varios motivos: la Unión Europea está a la cabeza de la exploración espacial y de la tecnología global, sigue un modelo de gobierno consejista, y España o las gentes que forman o han formado parte en sus federaciones (gallegos y vascos) desarrollan un papel predominante en esta sociedad futura, que aunque no se explicita, rezuma sabiduría, justicia y progreso.

García Bilbao y Sánchez Reyes construyen una novela circular, pero, al mismo tiempo, abierta. Hay muchos aspectos susceptibles de ser ampliados o aclarados en ella. Desconocemos la identidad de los que pretenden cambiar la historia viajando en el tiempo y entre universos paralelos. No sabemos si son mercenarios a sueldo de ciertos

gobiernos o de otros gobiernos alternativos, terroristas temporales o si se trata de un simple *McGuffin*⁴³⁵.

Asimismo, el juego de las paradojas temporales en esta obra, a pesar de las declaraciones de García Bilbao, sigue siendo un ejercicio arriesgado. En *Fuego sobre San Juan* es cierto que no abundan, pero sí vale la pena destacar una al principio de la obra “usted fue convincente, estuvo allí y lo hizo, la prueba es que estamos aquí” y que es con la que se cierra la novela: “La Central Temporal que será fundada dentro de ochocientos años en esta línea no me ha olvidado. He quedado en situación de disponible forzoso. Me pregunto que dirían mis nuevos amigos si supieran que en alguna parte algo o alguien está tratando de hacer desaparecer su mundo de forma radical.”

6.7.3. La excepción: *Alejandro Magno y las Águilas de Roma* (2007)

Como hemos visto, las principales novelas ucrónicas de la literatura española desarrollan una trama relacionada con la historiografía nacional, con protagonistas y personajes en su mayoría españoles y, por regla general, con puntos Jumbar cercanos en el tiempo. La divergencia histórica viene provocada por la muerte de un monarca, en los casos de Fabra y Vaquerizo; la Guerra Civil, en los de Mallorquí, Torbado, Díaz-Plaja y Vizcaíno-Casas; la II Guerra Mundial, en el de Planells; la transición democrática, en el cuento de Romero y de la Casa; o la guerra Hispano-Estadounidense de 1898, en la novela de García Bilbao y Sánchez Reyes.

La excepción a esta tendencia, lógica, por otra parte, es obra de Javier Negrete.

En 2007, Minotauro editó *Alejandro Magno y las Águilas de Roma*, una ucronía basada en la posibilidad de que Alejandro III de Macedonia no muriera en Babilonia y llegara a enfrentarse con la República romana.

Hace dos mil años, Tito Livio ya apuntó esta posibilidad en la considerada primera ucronía de la historia de la literatura, *Ab urbe condita libri*. Al contrario que el historiador romano, que afirma que Alejandro Magno no habría tenido posibilidad alguna frente a las legiones romanas, Negrete apuesta por la habilidad estratégica del macedonio frente a la aplastante potencia militar romana.

⁴³⁵ McGuffin es una expresión acuñada por el cineasta Alfred Hitchcock para referirse a una excusa argumental que se utiliza para desarrollar una acción, pero que carece de importancia en el relato principal.

Javier Negrete (Madrid, 1964) es licenciado en Filología Clásica y profesor de griego. Desde 1991, imparte clase en el instituto Gabriel y Galán de Plasencia (Badajoz).

Su primera obra publicada apareció en 1992, *La luna quieta*, que fue finalista del primer premio UPC de novela corta de ciencia ficción. En 1993, publicó la novela corta *Estado crepuscular*, que ganó los premios Ignotus y Gigamesh. Más tarde, se editaron *Nox perpetua* y *Lux Aeterna*. Su primera novela larga fue *La mirada de las Furias*, publicada en la colección Nova de Ediciones B en 1997, que también ganó el premio Ignotus a la mejor novela de ese año y fue su primera obra traducida al francés.

En el año 2000, fue finalista del certamen de novela juvenil Edebé con *Memoria de Dragón*. Con *Buscador de sombras* ganó el premio UPC y quedó finalista, en 2001, con *El mito de Er* —el precedente de *Alejandro Magno y las águilas de Roma* y su primera incursión en la ucronía/novela histórica—.

En 2003, publicó *Amada de los dioses*, finalista del premio “La sonrisa vertical”, una mezcla de fantasía, novela erótica y novela histórica ambientada en la Atenas clásica. Ese mismo año se editó en Minotauro *La Espada de Fuego*, primera parte de la saga de Tramórea. La segunda, *El espíritu del mago*, apareció en 2005.

En 2006, *Señores del Olimpo*, una fantasía mitológica —con ciertos contactos con la ucronía— ganó el premio Minotauro de novela 2005. En 2008, editó *Salamina*, su primera novela histórica en Espasa y un año después, su primer ensayo, *La gran aventura de los griegos*, en la Esfera.

En 2010 se publicó *Atlántida*, un tecnothriller con elementos de *cf*, en Espasa. En octubre de ese mismo año apareció por fin la tercera parte de la saga de Tramórea, *El sueño de los dioses*, en Minotauro. La serie terminó en abril de 2011 con *El corazón de Tramórea*. En ese mismo año, publicó otro ensayo histórico, *Roma victoriosa*, en la Esfera.

Negrete no es un escritor de *cf* al uso. No obstante, combina su pasión por el género con su formación académica. La ficción, la historia antigua y la mitología se dan la mano en muchas de sus novelas, pero además, Negrete también ha publicado ensayos de corte histórico sobre los mismos temas que toca en sus obras de ficción.

Alejandro Magno y las Águilas de Roma es un gran ejemplo de ucronía de tema no español, ambientada en el 323 antes de Cristo, y en la que interviene activamente un viajero temporal. A los 33 años, Alejandro Magno, el mayor conquistador de la Historia, está destinado a morir en Babilonia. Néstor, un misterioso médico que dicen

ha sido enviado por el oráculo de Delfos, aparece en el instante preciso para salvarle la vida.

En este punto recordamos también otro de los enunciados de Sánchez Arreseigor en su artículo “Historia y ciencia ficción” cuando apunta, años antes a la edición de la obra de Negrete, la posibilidad que desarrolla *Alejandro Magno y las Águilas de Roma*:

El marxismo considera que darle mucha importancia al azar es propio de civilizaciones decadentes, como los griegos, con Polibio atribuyendo a la Fortuna la supremacía de Roma: si Alejandro Magno no hubiera muerto tan joven por una enfermedad, su imperio se hubiera conservado unido y Roma nunca hubiera dominado el mundo. Greg Bear muestra esta posibilidad al final de su novela Eón, cuando la protagonista intenta regresar a la Tierra y por error acaba cayendo en un universo alternativo dominado por descendientes de Alejandro. (BEM nº 64, 1998, p. 6-11)

Javier Negrete estructura su novela a partir de un ambicioso punto Jumbar: evita la muerte de Alejandro Magno y hace que éste se enfrente a la por entonces emergente Roma.

De esta manera, el autor sitúa en el mismo tablero de juego a las falanges macedonias y a las legiones romanas y especula sobre cuál de las dos potencias de la Antigüedad clásica vencería en una hipotética batalla que habría cambiado el curso de la historia de Occidente.

El autor despliega su gran habilidad como escritor y se sirve de sus amplios conocimientos sobre ese período para desarrollar una trama donde los personajes históricos e imaginados se entremezclan. Negrete recrea los modos de vida y muerte, las costumbres y las supersticiones, las luces y las sombras del poder y hasta las estrategias militares de dos civilizaciones que marcaron dos épocas y, por ende, la actual.

El autor introduce al final de la obra un punto Jumbar secundario, el momento en que Alejandro entra victorioso en Roma. Y finaliza su narración abriendo las posibilidades ucrónicas a la imaginación del lector ¿Cómo sería hoy nuestro mundo si no hubiera existido el Imperio Romano?

En 2001, Javier Negrete fue finalista del Premio UPC con *El mito de Er*, una novela corta de 123 páginas sin división por capítulos, en la que, con la perspectiva que da el tiempo, nos encontramos con un esbozo del mundo ucrónico que luego perfeccionaría en *Alejandro Magno y las Águilas de Roma*.

El mito de Er abre con un par de citas, una de ellas, también es un claro indicio de cómo son posibles las historias alternativas ambientadas en la época elegida por Negrete. La cita la recoge Diógenes Laercio en su obra *Vidas de filósofos*, IX 31: Leucipo afirma que “el todo es infinito y de él surgen infinitos universos”.

El mito de Er comienza con el final de la batalla en que las falanges macedonias vencen a las legiones romanas. El narrador hace referencia al intento de envenenamiento de Alejandro en Babilonia, cinco años antes, y de que es salvado por el médico Euctemón que a partir de ese momento será hombre de su círculo de confianza.

A Euctemón, discípulo de Aristóteles, le atormenta un extraño sueño que al lector induce a pensar que en realidad este personaje puede ser una inteligencia, conectada a algún tipo de máquina tecnológicamente muy avanzada y, por tanto, anacrónica en la fecha en la que se ambienta la trama. Un sueño en el que

(...) su cuerpo aparecía convertido en un viejo despojo, famélico y tullido. Unas extrañas culebras sin vida lo perforaban con sus frías bocas, y podía ver como sus barrigas transparentes extraían de sus entrañas humores y fluidos y a cambio le inoculaban otros (...) Y por encima de todo flotaba la sensación de un poder inmenso, más que sobrenatural, una presencia que levitaba sobre él, o tal vez se albergara dentro del esquelético cuerpo de su sueño, amenazando con aplastarlo o reventarlo. Juega, le decía aquel poder. Juega. JUEGA. (Negrete, 2002: 123-124)

Alejandro Magno y las Águilas de Roma es una extensa novela que abre con una nota previa indicando las equivalencias de las medidas griegas y romanas utilizadas. Al final del texto incluye un par de mapas: uno de la Italia de la época y otro de las zonas a las que llegó o con las que mantuvo relación Alejandro. Lo que se echa en falta es un índice de los 28 capítulos y el epílogo que dan forma a la novela.

La obra cierra con un índice de personajes —algo que siempre se agradece en las ucronías— que aclara al lector cuáles son los reales y cuáles los inventados. Además de diferenciar a los históricos de los imaginarios, incluye información para que el lector conozca sucesos acaecidos tras el envenenamiento de Alejandro en Babilonia, en el año 323 a.C., punto a partir del cual se produce la divergencia con la historia real. También indica los personajes fallecidos antes del inicio del acción de la novela.

No obstante, ya en el primer capítulo, bajo el título de “Junto a los ríos de Babilonia”, el lector descubre que se enfrenta a una obra donde los detalles históricos

son básicos a la hora de elaborar esta ucronía argumental de forma coherente. Negrete lo acompaña de cuatro referencias temporales y con una nota al pie:

15 de desio según el calendario macedónico,
16 de ayaru en el calendario de Babilonia.

Año 1 de la 114.^a olimpiada.
431 ab urbe condita.¹

1. 27 de mayo del año 323 a.C.
(Negrete, 2007:11)

El proceso creativo descrito por el propio autor se percibe en la estructura y poética de la obra.

Normalmente decido primero el argumento general y el escenario. Después me centro en los personajes, sobre todo en los protagonistas. Cuando ya conozco a éstos más o menos, empiezo a organizar en mi mente una auténtica película en la que esos personajes actúan. Son ellos los que me ayudan a concretar los detalles del argumento. Cuando empiezo a verlos claros, me lanzo a escribir. Normalmente, preparo cada escena contando primero *qué* ocurre, y sólo después me concentro en *cómo* quiero contarlo. Al mismo tiempo, voy repasando mi documentación o consultando otra nueva para materializar los detalles de ambientación o trama que van surgiendo. (EJN)

El argumento general está claro, el escenario, también. Y Negrete crea un personaje vertebral que no se sabe de dónde viene ni cuál es su destino. Se trata de Néstor, un médico de nombre mitológico con unos conocimientos muy adelantados para la época. Un personaje que lo mismo puede ser un enviado de los dioses que un viajero del tiempo.

La narración comienza con el episodio de la conspiración para acabar con la vida de Alejandro Magno. El cronotopo coincide con el año en el que la historia académica fija la muerte real del héroe aunque las causas sigan siendo objeto de especulación y debate. Respecto a este último punto, Negrete se decanta por el envenenamiento:

Me parece una versión verosímil. Por supuesto, Alejandro pudo morir por una enfermedad. Pero en Macedonia, Persia y muchos otros sitios era bastante habitual que un monarca muriese asesinado. Las versiones de sus últimos días son contradictorias a ratos. Algunas

cuadran más con una infección, y otras con un envenenamiento. Lógicamente, elegí las versiones más coherentes con el argumento de mi novela, pero no me atrevería a asegurar nada sobre la muerte de Alejandro. (EJN)

Javier Negrete concreta el punto Jumbar cuando apunta:

En la noche entre los días 17 y 18 de desio Alejandro se siente súbitamente enfermo tras apurar la Copa de Heracles en un banquete con sus amigos. En ese mismo momento aparece un hombre que dice llamarse Néstor y venir enviado por el oráculo de Delfos para salvar la vida de Alejandro. Trata con sus medicinas al rey.

Por la mañana del día 18 el rey está con fiebre y vómitos. Mejora al atardecer y sale del peligro. (Negrete, 2007: 43)

La narración continúa seis años después, en el 317 a.C., y para mostrar el esplendor de la civilización macedonia el autor describe la Anfitrite, una nave de guerra propulsada por 800 remeros⁴³⁶. Una especie de gran catamarán —proyecto personal de Alejandro— auténtica fortaleza flotante y transporte de tropas que como los modernos portaviones necesita de una flotilla de escolta.

En ella se desplazan Néstor, nombrado Compañero Real de Alejandro tras salvarle la vida, y Clea, la última esposa del general.

Los guerreros de la Anfitrite tienen un encuentro inesperado con sus homónimos romanos y estos se muestran tan buenos estrategas que derrotan con facilidad a los macedonios y hacen prisioneros a Néstor y Clea. Al primero, con una doble intención, la de ser canjeado en el futuro por prisioneros romanos de los macedonios —al igual que Clea— y, además, para que trate de salvar la vida de la sobrina del tribuno victorioso, Gayo Julio.

Néstor es el personaje más atractivo de esta ucronía. Da pie a la misma, se convierte en el gran protector del Alejandro y es, además, el encargado por el autor de ir presentando las glorias y miserias del rey más popular de la Antigüedad. Néstor, el médico, ejerce una gran influencia sobre el macedonio desde el momento que salva su vida:

⁴³⁶ Como señala Negrete en la entrevista anexa los reyes helenísticos que sucedieron a Alejandro entraron en una carrera armamentística de tintes megalómanos. La Anfitrite imaginada por el autor no es en absoluto anacrónica, pues llegaron a concebirse barcos para mil remeros.

En un mes había conseguido que abandonara el vino, hasta el punto que ya no lo cataba ni en los sacrificios a Dionisio. Conforme se desintoxicaba, Alejandro fue recuperando ciertas dosis de sentido común y dejó de ser un peligro para sus propios amigos. Sin renunciar a sus planes de conquistar todo el orbe conocido, decidió al menos que debía sentarse a programar sus movimientos con la misma previsión que antaño. (*ibid*: 130)

Es decir, se trata de un personaje determinante que le salva de la decadencia y que reconduce su ambición preparándole para afrontar la batalla final contra los romanos a pesar de la grave dolencia del monarca. De ahí, que Alejandro cuando comienza a sentirse mal se desespera al no tener cerca a Néstor. La relación entre ambos marca la estructura interna de la obra. Los capítulos en los que ambos personajes están separados van introduciendo al lector en la historia, en sus prolegómenos y detalles. Tras el reencuentro, se pone en pie la peripecia, la batalla y se desentraña el presente del rey macedonio; su visión del mundo y de la guerra, sus lealtades y flaquezas.

Respecto a la temática de la novela, Alfonso Merelo aporta un preciso resumen:

Javier Negrete enfrenta dos mundos contrapuestos: el pujante de la joven Roma y el ya afianzado y, por tanto en proceso de declive, Imperio griego. Podríamos decir que se trata del enfrentamiento entre oriente y occidente. Este enfrentamiento no se produjo en la magnitud descrita ni en ese momento, pero las extrapolaciones son muy verosímiles y creíbles.

<http://www.scribd.com/doc/50098132/Negrete-Javier-Alejandro-Magno-y-las-aguilas-de-Roma> (19-09-2012)

Y así es. El propio Merelo hace un pequeño retrato histórico de una Roma que comenzaba a destacar como potencia hegemónica en Italia. En el año 321 a.C., los samnitas aniquilaron a un ejército romano en Las Horcas Caudianas. De este desastre Roma se recuperaría y emprendería una conquista de toda Italia y posteriormente del resto del mundo conocido. En *Alejandro Magno y las Águilas de Roma* la historiografía, como ya hemos apuntado y sobre la que más adelante incidiremos, es utilizada por el autor para dar coherencia a su obra, pero no por ello pierde valor. Merelo considera que:

La conjugación de personajes históricos reales con los meramente novelescos es una señal de identidad del relato histórico. Indudablemente Alejandro Magno, el hijo de Filipo de Macedonia, es uno de los protagonistas reales. Sobre él se arroja mucha información al lector, sus conquistas, ser pupilo de Aristóteles y su supuesto declive en los últimos días de

su vida real y su profunda depresión a la muerte de su amigo y "amante" Hesfestión. Otro personaje real es una de las mujeres de Alejandro, Roxana, una princesa bactriana, que tendrá mucha relevancia en la novela. Entre los personajes reales romanos encontramos a Lucio Papirio Cursor. Este personaje fue cónsul cinco veces (la primera de ellas en 333 a.C.) y dos veces dictador. Según las crónicas imponía una durísima disciplina sus hombres, pero ganaba batallas. (*ibid*)

También hay que señalar que los personajes de la novela se dividen casi al 50%; 30 imaginados y 29 reales. No obstante, esta proporción no es algo premeditado:

La proporción tan exacta es casual. En estas novelas históricas, o casi históricas, los personajes inventados son importantes para visitar rincones poco explorados, presentar puntos de vista diferentes sobre los propios personajes históricos y también para introducir tramas nuevas. (EJN)

El desarrollo de los personajes, tanto de los reales como los imaginados, es otro punto en el que destaca el autor. Como Vaquerizo, va un poco más lejos de lo que suele ser habitual en la *cf* y en el subgénero de la ucronía, donde el “respeto” a la historiografía parece, de alguna manera, mutilar la imaginación de los autores. Como Vaquerizo en *Danza de tinieblas* y *Memoria de tinieblas*, Javier Negrete se muestra un hábil y concienzudo constructor de personajes. A las clásicas dimensiones físicas y sociales, el autor añade una cuidada dimensión psicológica, obteniendo como resultado personajes complejos, contradictorios, de cuya elaboración y crecimiento se sirve la misma historia. A los protagonistas se suman una serie de secundarios en los que el autor, así lo sostenemos, da muestras de su calidad como escritor.

Baste el ejemplo de Euctemón, un personaje, a priori, menor, pero bien fraguado y desencadenante de un final abierto y coral.

Euctemón es un soldado con dificultades para integrarse social y físicamente en el ejército y es protegido por su hermano Demetrio. Euctemón tiene un cerebro obsesivo, pero privilegiado para la astronomía, las matemáticas, la geometría. Sus habilidades le permitirán tanto predecir los movimientos del cometa Ícaro y su choque con la Tierra, como perfeccionar un sistema para pelear con espada y escudo.

Además, las predicciones de Euctemón —al que casi consideran un enviado de los dioses— sobre el fin del mundo son el primer indicio que el lector encuentra de que el universo en el que se mueven Alejandro y sus tropas no es el conocido, sino un

universo alternativo. Esta circunstancia pasa desapercibida en una primera lectura y, es más, hemos necesitado que el autor nos confirme este punto.

(...) la única forma de que un viajero en el tiempo no cree paradojas temporales es que en realidad cree otro pasado y, por tanto, un universo paralelo. (EJN)

Esta afirmación demuestra, por si todavía resta alguna duda sobre el género de la obra y la adscripción al mismo del autor, que *Alejandro Magno y las Águilas de Roma* es una novela de *cf* con una ambientación histórica plausible, verosímil y apta para los lectores más exigentes, historiadores incluidos. Se desarrolla en un universo paralelo producido por el viaje en el tiempo del enigmático Néstor.

(...) un viaje al pasado podría crear paradojas temporales y absurdos lógicos. En algunas obras de *cf* esa dificultad se sortea introduciendo una serie de normas o barreras físicas que impiden a los personajes cambiar nada en el pasado. (EJN)

Por su parte, Pedro García Bilbao, nos ofrece una visión diferente respecto a las posibles paradojas temporales.

Como ya hemos visto y también lo recoge García Bilbao en su artículo, en *Lo que el tiempo se llevó* de Ward Moore un viajero temporal "vertical", va desde su presente (un siglo XX fruto del triunfo confederado) en una misión de estudio hasta los años de la guerra civil americana. Su presencia en Gettysburg provocará una grave alteración. Su simple presencia subido en un manzano causa la derrota de Lee y el triunfo de la Unión. El tipo se convierte en un naufrago doble (temporal, pues está en el pasado, y "universal", se encuentra en un universo alternativo al suyo). El autor define la situación de forma que el mundo desaparecido "desaparece" del todo: "la paradoja suprema". (García Bilbao-Sánchez Reyes, 2003: 133)

El viajero temporal de *Alejandro Magno y las Águilas de Roma* desconoce que lo es, pero en su cabeza resuena una especie de orden: obsérvalo todo. Néstor va mucho más allá de la observación y participa activamente en el cambio histórico, en la creación de un universo alternativo desde su aparición y consiguiente salvación de Alejandro.

Efectivamente. Néstor se salta directamente la típica norma de los viajeros temporales: no alterar nada en el pasado. Y no es que él pise precisamente una mariposa, sino que salva al mayor conquistador de la época. La razón se explicará en la continuación. (EJN)

Con esta obra, Negrete confirma otra excepción. Aquella que apunta a que cuanto más lejano en el tiempo este el punto histórico elegido para enmarcar la divergencia (el punto Jumbar), menos complicaciones y más libertad creativa tendrá el autor. Y la confirma, además, sosteniéndose sobre uno de los pilares de la historia contrafactual, el conocimiento. Javier Negrete sabe sobre lo que está escribiendo y su labor de documentación⁴³⁷, sumada a su bagaje cultural, lo avalan.

Nadie sabe cómo se produjo la muerte de Alejandro Magno. Negrete asegura que las versiones de sus últimos días de vida son contradictorias. Algunas cuadran con una infección. Otras, con un envenenamiento. Lógicamente, el autor elige el envenenamiento pues es más coherente con la historia que plantea.

El autor imagina el proceso de la degradación física del que fuera un héroe en vida. Alejandro tiene pérdidas de visión periódicas y fuertes dolores de cabeza que trata de disimular antes su generales y soldados y está dispuesto a cargar por última vez al frente de sus tropas.

Alejandro soñaba con una muerte heroica, rompiendo las líneas enemigas a lomos de Amauro o batiéndose en duelo singular con algún campeón digno de él. Pero sentía pavor por la enfermedad, y sobre todo, por la miseria, la suciedad y la fetidez que la acompañaban. Ahora estaba obsesionado con sus dolores de cabeza y los ataques de ceguera momentánea significaban que un mal oscuro y mortífero lo devoraba por dentro. Lisantias había dormido en su alcoba la noche anterior y había oído cómo en sueños pronunciaba hasta tres veces el nombre de Néstor. (Negrete, 2007:262)

Mientras tanto, Néstor, preso en Roma, salva la vida a la sobrina de Gayo Julio. Lo hace gracias a una trepanación, de la que médicamente se tienen conocimientos desde muy antiguo, pero realizada con la asepsia pertinente de la que no se descubrieron sus bondades hasta el siglo XVIII. La habilidad de Néstor en esta operación es otro indicio de su ignota procedencia.

⁴³⁷ La documentación sobre la que trabajó, dada su extensión se puede consultar en la entrevista anexa.

Su fama como médico le precede. Tras la curación de la sobrina de Gayo es conminado a servirse de su ciencia para ayudar a un anciano moribundo. Bajo el supuesto nombre de Nicómaco se esconde Aristóteles, el hijo del verdadero Nicómaco antiguo médico de la corte de Filipo, padre, a su vez, de Alejandro. Un Aristóteles que tuvo que huir como sospechoso del envenenamiento de Alejandro.

Las historias paralelas de esta narración coral se superponen. El filósofo griego le explica al galeno el mito de Er, sobre el que se sustenta la esencia de la novela. Al mismo tiempo, Néstor cede a los encantos y necesidades de Clea la última mujer de Alejandro. Y es a Clea a la que da cuenta de su enigmático origen.

-Mi primer recuerdo es que abrí...

... los ojos (...) al mirar a su alrededor supo que nunca había estado allí, pero que todo se encontraba donde debía estar.

Estaba tumbado en el suelo, desnudo sobre tierra fresca y húmeda. Se encogió sobre sí mismo y se abrazó las rodillas tiritando. Tenía un frío innatural, más del que se podía sentir en aquel lugar. En el aire flotaba un vapor azulado que iluminaba la estancia con su fosforescencia espectral y olía a tormenta de verano. (*ibid*: 287)

De nuevo el autor parece moverse entre la *cf* y la fantasía. El olor a tormenta de verano se debe al ozono producido en la ionización del aire. Los griegos pensaban que era el olor típico de los dioses. Con el tiempo, se descubrió que se debía a una reacción química. Las dos posibilidades son plausibles en su contexto. Pero otro detalle inclina la balanza hacia la posibilidad de un viaje en el tiempo: Néstor asegura que no vio ninguna grieta en el suelo del templo. Es decir, él había conocido ese templo deteriorado, con las grietas en el suelo que ahora han desaparecido. Su mente descubre que lo que está viendo, no sabe cómo ni por qué, lo conoce. Por si los indicios no fueran suficientemente explícitos, Néstor recuerda hasta donde su memoria se lo permite: “En su interior se repetía una cantinela. Observa, observa bien. Eres Néstor. Observa, obsérvalo todo. Eres Néstor. Los vapores terminaron de disiparse y todo quedó a oscuras”. (*ibid*: 288)

Néstor es descubierto en el oráculo de Delfos, en el templo de Apolo, momento en el que se le ocurrió aquel pensamiento y empezó a gritar:

¡Van a envenenar a Alejandro! ¡Sé cómo curarlo! ¡Van a envenenar a Alejandro! ¡Sé cómo curarlo!

No sabía por qué pronunciaba aquellas palabras. Era como si alguien o algo le metiera el aire en los pulmones, le apretara el abdomen para sacarlo y hasta le moviera las mandíbulas y la lengua para articular las palabras en una voz metálica y aguda que no era la suya. (*ibid*: 288)

La certidumbre de que estamos ante un viajero temporal se acrecienta a medida que el autor expone las incógnitas que rodean a Néstor, como cuando Clea le interroga

-Entonces, ¿cómo sabes tantas cosas? Hablas griego y lo escribes, aunque sea de esa forma tan rara. Y sabes más que nadie de medicina.

Néstor se abrochó el cinturón.

-Y, a veces, cuando me enfado, se me escapan palabrotas en un idioma que nadie más que yo entiende —dijo. Estuvo a punto de confesarle a Clea que también comprendía el latín, pero prefirió callárselo—. No lo sé, es como si recordara todo lo que aprendí en mi vida anterior, pero nada de lo que viví. Y sin embargo, a veces, tengo la sensación de que un lugar me es familiar. Me pasó al trepar por las laderas del Etna, y también junto al lago de Diana. (*ibid*: 290)

Debemos recordar que anteriormente Clea observa y se extraña por la forma de escribir de Néstor, que en vez de pergamino utiliza trozos de piel curtida cortados en cuadrados y cosidos con hilos por las esquinas superiores, aprovechando el envés. Además escribe dejando un hueco entre las palabras y lo hace en griego común no en dorio.

Néstor continúa tratando la dolencia de Aristóteles. Su enfermedad no tiene cura, pero el misterioso médico utiliza el jugo de amapola para calmar el dolor al sabio griego. En una de sus conversaciones le lanza una pregunta explícita sobre la existencia de las esferas celestes con la que Negrete induce al lector a pensar en mundos paralelos

-¿Y si los sueños fueran visiones auténticas, pero no de este mundo?

-¿Qué más mundos hay? —preguntó Néstor. Al pensar en ello sintió algo extraño, como si un parásito minúsculo le pícara dentro de la cabeza, en un lugar recóndito de su cerebro donde no se podía rascar. ¿Qué más mundos hay?, se repitió. (*ibid*: 353)

Aristóteles le asegura a Néstor que la única salvación posible está en el mito de Er. La interpretación del escrito platónico es tan abierta como el lector desee.

En *Alejandro Magno y las Águilas de Roma* el propio Javier Negrete a través de Néstor, explica las ventajas e inconvenientes no sólo de su ucronía, sino la de todas las ucronías en donde una guerra o una batalla puede cambiar el signo de la Historia. Nos ofrece las dos caras de una misma moneda. La duda que puede asaltar a cualquier viajero temporal que decida o, simplemente, intervenga en un momento histórico provocando un cambio.

¿Te parece poco, se dijo, haber salvado a Alejandro y haber cambiado el futuro (ahora ya el pasado) de tantas personas? Sin duda las miles de víctimas vivas y muertas de Alejandro empuñarían con gusto la pala para contribuir con un buen puñado de tierra a sepultarlo en el Foro Boario. Pero, argumentó otra voz, ¿y las personas que se habían salvado gracias a que Alejandro seguía vivo, gracias a las guerras que sus actuaciones o su mera presencia habían evitado? ¿Y los ciudadanos que habían prosperado gracias a sus reformas, que no habían muerto de hambre merced a sus carreteras, sus puertos, sus nuevas rutas marítimas? (*ibid*: 394)

Néstor está rindiendo cuentas a sí mismo. Es consciente de que a partir del momento que apareció en Babilonia ha cambiado el futuro. De lo que no es consciente todavía, o no del todo, es de que ese futuro también constituye —hasta cierto punto— su pasado. El médico se sorprende intentando recordar el futuro, pero sin saber por qué debería conocer el futuro. La cantilena se repite en su cabeza cuando se dispone a presenciar la batalla contra los romanos, la peripecia final.

Eres Néstor. Observa, obsérvalo todo. La frase con la que se había despertado en el áditon del oráculo de Delfos sonaba en su cabeza como el estribillo de una canción, con palabras tan claras que a ratos se volvía hacia atrás creyendo que alguien le hablaba detrás de la nuca. (*ibid*: 478)

El viajero temporal, en definitiva, está cumpliendo una misión: Tiene que dar fe, ser testigo de una batalla que cambiará el curso de la historia. Sobre esa batalla y como elemento paratextual, Negrete nos presenta reflejo gráfico de la formación de las tropas de ambos bandos, la estrategia de Alejandro para vencer al poderoso y superior en número ejército romano.

Esta obra bien puede convertirse en un punto de partida para explicar todo un nuevo orden de las civilizaciones clásicas. Y lo confirma Negrete: “Es cierto. Algo

parecido a lo que hace la editorial Marvel con su universo Ultimate 438, pero en la Antigüedad clásica...” (EJN)

Al final, Néstor, el “observador” se decide a intervenir ante el exterminio de decenas de miles de romanos. Y de nuevo, mezclando lo natural con lo que aparentemente no lo es, cuando la batalla está ganada, una parte desprendida del cometa de Ícaro se estrella en plena Campania. Su estela es observada por los contendientes y su estruendo escuchado también por todos. Néstor conmina a Alejandro a detener la masacre y el emperador convencido de que está siguiendo una señal del cielo, ordena el cese de la matanza...

Negrete como hicieran Philip K. Dick en *El hombre en el castillo* o García Bilbao y Sánchez Reyes en *Fuego sobre San Juan*, deja al lector en suspenso.

En el Epílogo el autor da cuenta del descubrimiento en el templo de una profecía en la que Alejandro no se ha enfrentado a Roma, pues ha muerto, y aún en el caso de que hubiera vivido habría sido imposible que venciera a generales de su misma talla militar, como ya asegurara Tito Livio.

El Libro Sibilino no contaba con él, simplemente. Era como si Néstor ni siquiera hubiese llegado a existir, o como si la mirada profética que escrutaba el futuro no lo alcanzase. Qué extraño que él, que había parecido precisamente en Delfos, quedase fuera del ojo de las Sibilas. Pero sin duda aquel misterio tenía que ver con sus recuerdos, o más bien con su falta de recuerdos (...) Tenía que ir al origen de todo, a la cueva sagrada de la Pitia, en el ombligo del mundo.

Si no encontraba respuestas en el oráculo de Delfos, no las hallaría en ninguna parte. (Negrete, 2007 :512)

Lo supuestamente sobrenatural se solapa con lo paracientífico una vez más. Las profecías de la Sibilas no se corresponden con la nueva realidad porque esas profecías son en realidad textos de Tito Livio: una intrusión de nuestra realidad en la que ahora habita Néstor. Una discontinuidad para avisar al lector y cerrar la novela. Una novela que deja pendiente el descubrimiento de la naturaleza de Néstor, el último viaje de Néstor y la relación de este mundo ucrónico y paralelo con el nuestro. Una novela que

⁴³⁸ *Ultimate Marvel* es un reciente sello editorial de Marvel Comics en el que se están reeditando las peripecias de sus principales superhéroes. Los personajes tienen nuevos orígenes. Es una línea estratégica mercantil para liberar de los años de continuidad a los protagonistas de los comics. Crean un nuevo universo conocido como Tierra-1610—dentro del multiverso Marvel, con tantos universos alternativos como sean necesarios para poner en pie nuevas historias y llegar a un público nuevo.

como asegura su autor tendrá una continuación cuyo título previsto es *El último viaje de Alejandro Magno*.

Capítulo 7. *El mapa del tiempo* (2008): *cf* apta para todos los públicos

7.1. Introducción

En el siglo XXI, el viaje en el tiempo es un supuesto aceptado con naturalidad. En la televisión hemos descubierto viajeras que venían del futuro para traernos el detergente definitivo para las lavadoras⁴³⁹ y en la prensa escrita titulares como el de la portada de *El Mundo* del 24 de septiembre de 2011, “Un experimento impulsa el sueño de los viajes en el tiempo” refiriéndose a los resultados de una investigación realizada en las instalaciones del CERN⁴⁴⁰.

El viaje en el tiempo nació como sueño de la mano de los escritores, cayó después en la de los científicos, se trasladó al cine y, de ahí, ha llegado al imaginario colectivo. No es objeto de esta tesis investigar este trayecto, pero sí es necesario constatar ciertos hechos para entender cómo la literatura de *cf*, y su subgénero de viaje en el tiempo, se ha convertido en un motivo apto para todo tipo de públicos y, además, ha transcendido al género —los lectores pueden estar ante una obra de *cf*, como es el caso de *El mapa del tiempo* que aquí analizamos sin considerarla como tal— y al soporte —de la literatura pasó al cine y de ahí a todas las formas de expresión cultural—.

Nuestra intención es demostrar que la *cf* relacionada con el viaje en el tiempo está siendo transformada en una herramienta narrativa transversal que se incorpora a relatos policíacos, de aventuras, románticos, de terror, ya sea en forma de novela o guión.

Para apuntalar nuestra hipótesis nos apoyamos en la “descatalogación” de Ismael Martínez Biurrun. El escritor, refiriéndose a lo fantástico —pero también a la *cf* por los títulos que menciona—, asegura que se están abriendo “las murallas mentales que

⁴³⁹ Anuncio para la televisión del detergente Neutrex Futura.

⁴⁴⁰ Consejo Europeo para la Investigación de la Energía Nuclear que cuenta, entre sus instalaciones, con el laboratorio de Física de Partículas más importante del planeta.

muchos editores (también autores, reseñistas) tenían levantadas contra esta clase de argumentos”⁴⁴¹. Refiriéndose a nuestro país recuerda que se han publicado recientemente novelas como

Tan cerca de la vida de Santiago Roncagliolo, *Los muertos* de Jorge Carrión, *Marcos Montes* y *Fin* de David Monteagudo, *Lágrimas en la lluvia* de Rosa Montero, *El fondo del cielo* de Rodrigo Fresán, *El año de la plaga* de Marc Pastor o incluso *El cebo* de José Carlos Somoza que no se ajustan estrictamente a las características de ningún género pero que abordan argumentos de ciencia ficción, fantasía o terror⁴⁴².

<http://www.literaturapropectiva.com/?p=7388>

Son obras, como ya hemos señalado en el caso de Rosa Montero y como veremos en el de José Carlos Somoza, en *Zigzag* (2006), que no se promocionan como libros de género “que se niegan a ser almacenados en otras estanterías que no sean las del orden alfabético por autor” y que comprenden, como afirma Biurrun

(...) una literatura fantástica agénérica (o *degenerada*, forzando el adjetivo), es decir, practicada por autores que recurren a la fantasía en algún grado pero que no se consideran inscritos en ninguna filiación genérica o no quieren que sus obras respondan a ningún horizonte de expectativas preestablecido. (*ibid*)

En este punto nos gustaría introducir la referencia a una obra que ha llamado nuestra atención. En *Todo está perdonado* (2011, Tusquets. Premio Tusquets de Novela 2010) Rafael Reig da a su narración un barniz *steampunk* para desarrollar una historia policiaca en un Madrid que cuenta con un canal navegable que recorre el Paseo de la Castellana. Un Madrid centro político de un devenir marcado por la “Inmaculada Transición”. Un Madrid, tras el agotamiento del petróleo, que trae a escena a extrañas tribus urbanas, en un paisaje donde, a modo de máquinas de tabaco, existen dispensadores de hostias consagradas. Hostias que están siendo envenenadas por los integrantes de una trama terrorista...

⁴⁴¹ “Los nuevos degenerados” por Ismael Martínez Biurrun.
<http://www.literaturapropectiva.com/?p=7388> (12-10-2011)

⁴⁴² *Tan cerca de la vida* (2010, Alfaguara), *Los muertos* (2010, Mondadori), *Marcos Montes* (2010, Acantilado) y *Fin* (2009, Acantilado), *Lágrimas en la lluvia* (2011, Seix Barral), *El fondo del cielo* (2009, Mondadori), *El año de la plaga* (2010, RBA), *El cebo* (2010, Plaza & Janés).

Reig utiliza la *cf* para crear un escenario chocante, llamativo, pero, y he aquí lo que consideramos importante, transversal a la historia, pues ni es el centro de ella ni mucho menos el *novum*.

Y es que el objetivo de los escritores “degenerados” según Biurrun es:

(...) sacudir al lector, y no hay lector más invulnerable que el lector avezado de género (...) Coger el viejo contrato y romperlo en pedazos. Decirle al lector, desde la primera página: no te hagas ilusiones, no tienes la menor idea de lo que va a pasar a continuación ni de cómo te va a afectar. (*ibid*)

Estamos de acuerdo con su reflexión y nos gusta especialmente la acepción de autores “degenerados”. Esto no es óbice para que como investigadores sigamos catalogando novelas adscritas al género o no. Sí tenemos claro que en algunos casos el fanatismo fandomita —al que hay mucho que agradecer en cuanto a la supervivencia e historicismo del género— ha actuado de freno para algunos autores o algunas obras, convirtiéndose en España en una especie de coto tan cerrado y exclusivista que ha terminado resultando endogámico. Asimismo, somos conscientes de que los géneros evolucionan y como apunta Casilda de Miguel, en su obra *La ciencia ficción. Un agujero negro en el cine de género* (1988):

Los géneros, como señala Stephen Neale, no son sistemas sino procesos de sistematización, es decir, tanto su forma como sus funciones son dinámicas. El género se encuentra en un proceso continuo de negociación y cambio. Los géneros se mezclan, se solapan, las fronteras son cada vez más permeables por ello debemos tender hacia una definición del concepto mas inclusiva y que contenga los cruces genéricos. (De Miguel, 1988)

En este último capítulo de nuestra tesis vamos a demostrar que esos lugares comunes del género así como gran parte de sus convenciones, y hasta su liturgia, han trascendido y se han incorporado, en gran medida gracias a la influencia del cine, al imaginario popular del siglo XXI. Algo que ya se podía apreciar, en mayor o menor medida, en el último tercio del pasado siglo y que posiblemente arranca en la que Javier Memba considera *La década de oro de la Ciencia-Ficción (1950-1960)* (Memba, 2005). Durante esos años el cine plantó la semilla de la que han florecido autores y obras que hoy, a su vez, devuelven el fruto de su imaginación en forma de literatura, filmes, televisión, publicidad y, nos atrevemos a decir, avances científicos.

Un ejemplo: muchas personas no han leído *La máquina del tiempo* de Wells, pero una gran mayoría ha visto *El tiempo en sus manos* (1960) de George Pal y a esas personas se les ha quedado grabado el diseño de la máquina temporal o la escena en la que el actor protagonista Rod Taylor comprueba que está avanzando en el tiempo gracias a los cambios en el diseño de la ropa que viste el maniquí de una tienda de moda que contempla desde su ventana. La máquina construida para la película forma parte de la iconografía del siglo XX. Algo parecido es lo que sucede con *Frankenstein*; todo el mundo conoce la creación de Mary Shelley aunque no haya leído el libro.

Mucho más cercano en el tiempo nos encontramos con el paradigmático caso de Rosa Montero que con *Lágrimas en la lluvia* (2011) nos ofrece un *spin off* sobre los replicantes de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott y no de la obra en que este se inspiró, *Sueñan los androides con ovejas eléctricas* (1968), una novela corta de Philip K. Dick.

En la entrevista mantenida con Eduardo Rodríguez Merchán, catedrático de la UCM en el área de Comunicación Audiovisual y autor de más de una docena de libros sobre cine y fotografía, es precisamente la obra de Rosa Montero la primera que sale a colación:

La estética y el pensamiento del siglo XX la marca el cine. Hace un mes, leí el libro de Rosa Montero, *Lágrimas en la lluvia*, y desde la primera página es *Blade runner*... el ambiente, la estética. Montero, al escribir su novela presupone que no hace falta describir al lector lo que ya filmó Ridley Scott en la película. (EERM)

Es ese tránsito de la literatura al cine y, con el tiempo, de éste a la literatura, lo que nos interesa constatar. Otro ejemplo lo ofrece Rodrigo Fresán —escritor argentino afincado en España— en su novela *El fondo del cielo* (Mondadori, Barcelona 2009). Al inicio de la narración, el autor hace un pequeño panegírico de uno de sus personajes, Zack, claramente inspirado en el escritor Philip K. Dick. Relata su postrer reconocimiento —lo esbozamos en el capítulo anterior cuando hablamos de su obra *El hombre en el castillo*— y cómo la industria cinematográfica lo elevó a la altura de referente de la *cf.* Así, por ejemplo, describe lo que todos ahora destacamos de Dick:

(...) lo que más interesaba de las novelas y los relatos de Zack no eran tanto sus tramas (difíciles de adaptar, extrañas, como en otro idioma que no era otra cosa que una exótica variedad del nuestro) sino sus *ideas*. Ideas de las que los productores y guionistas y

directores podían destilar películas rebosantes de efectos digitalizados, éxitos de público y, en más de una ocasión, de crítica. (Fresán, 2009: 30)

Como ya hemos visto en el caso de Rosa Montero, Fresán devuelve al papel lo que fue popularizado en celuloide, en una —no hay lugar a la duda— referencia no nombrada a *Blade runner* (1982) de Ridley Scott.

Lo primero que se estrenó —lo puso en movimiento los motores de su mistificación *post mortem*— fue una especie de mutación *noir* con androides sensibles. (*ibid*: 30)

Blade runner fue la primera de las numerosas adaptaciones al cine de una obra de Dick, fallecido ese mismo año, antes del estreno. Los androides sensibles son los replicantes que Scott sumergió en una atmósfera oscura y agobiante (“*noir*”).

En la novela de Fresán el narrador relata cómo fue contratado para la película como especialista en la literatura de Zack/Dick para escribir el monólogo de un robot agonizante bajo la lluvia de una retrofuturista ciudad de Los Ángeles. Y, además, de alguna manera, nos habla de esa mixtura que destaca Rodríguez Merchán cuando afirma: “Mi idea de la ciencia-ficción contaminando la idea de ciencia-ficción de Zack” (*ibid*: 30). Fresán juega con la novela de Dick y la película de Scott sin ofrecer ningún dato explícito, pero para los que han visto *Blade runner* no hay duda de que Fresán traslada de nuevo a la literatura lo que esta engendró, y el cine adaptó con su propio lenguaje. Y termina por dar detalle del recorrido de la cinta de Scott —por supuesto, sin decir que se refiere a esta película— calcando lo que ha sucedido en realidad con *Blade runner*:

La película se estrenó, no fue un gran éxito de público pero, con el tiempo, se convirtió en objeto de culto, en casi una religión, en una incesante generadora de dinero y de prestigio, en obra maestra admirada —no hay nada más fenomenal que un artista de culto que además resulta redituable— por jóvenes que pronto ocuparon sitios importantes en la industria y se declararon fanáticos de Zack y sus visiones. (*ibid*: 31)

Poco más podemos añadir. Fresán lleva a la práctica en una obra de ficción lo que en este capítulo sostenemos: la literatura de *cf* trasladada al cine ha producido lo que es patente en la actualidad, un claro trasvase de temáticas, lenguaje y hasta términos

empleados en las películas que están influyendo o hasta marcando la nueva literatura de *cf.*

7.2. El cine de *cf.* Su repercusión en la literatura y en la aceptación del público.

En la introducción de su libro Javier Memba recalca: “la literatura de ciencia ficción fue antes”. Sea como fuere, ofrece algunos datos significativos que enriquecen nuestra hipótesis.

Dos años después de que Mary Shelley dé a la estampa “Frankenstein”, aparecen ingenios como el “praxinoscopio”, el “zooscopio” o el “taumatropio”, todos ellos superiores a la linterna mágica en el gentil arte de mover las imágenes lo bastante rápido como para engañar al ojo. (Memba, 2005: 14)

La literatura de *cf.* y la imagen en movimiento parecen compartir quinta y correr caminos paralelos. El cinematógrafo se patentó en 1894 y la primera proyección de los hermanos Lumière tuvo lugar un año después, en 1895, fecha en la que se publicó⁴⁴³ *La máquina del tiempo*. Nos preguntamos si es una simple coincidencia o de alguna manera ha influido en la estrecha relación del género literario -por aquel entonces innominado— con el séptimo arte. Rodríguez Merchán nos ofrece su respuesta:

Con Edison nació una cámara fija porque su interés era registrar imagen y sonido, pero fueron los Lumière los que inventaron el cine. Pero solo pensaban en el registro documental de la realidad. Casi al mismo tiempo, Méliès que es mago dice: esto a mí me sirve para hacer magia, porque esto es magia, y de ahí *Viaje a la luna*. La posibilidad de poner en escena algo como *Viaje a la luna* es posible gracias al cine y, además, es el cine más ingenuo posible sobre la literatura de *cf.* Casi lo que haría un niño al leer a Verne... La Luna que recibe el impacto del cohete en el ojo que es donde más molesta. El cine es magia y es lógico que esté vinculado a la *cf.* y al fantástico. (EERM)

Por su parte, Casilda de Miguel coincide con Merchán, pero se plantea nuevas preguntas:

⁴⁴³ En nuestra tesis consideramos que *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley es el primer libro de *cf.* No obstante, también consideramos que Wells y Verne, por la calidad y cantidad de su producción literaria, son los “padres” de la *cf.*

Es cierto que la mayor parte de las historias de *cf* coinciden en señalar *El viaje a la luna* de Georges Mèliès (1902) como la primera película significativa de este género (...) lo que— desde mi punto de vista— hace el gran Mèliès es inspirarse en dos obras, la novela de Julio Verne *De la tierra a la luna* de la que incorpora la idea del cañón para el lanzamiento, y la de H.G. Wells *El primer hombre en la luna* de la que toma la idea de los selenitas. La pregunta es ¿Pensaba Mèliès hacer un film de ciencia ficción? (...) Y la otra pregunta interesante es ¿Alguien pensó en el momento de su estreno que esto era ciencia ficción? (ECM)

La respuesta a ambas preguntas es negativa. En el inicio del siglo XX, como apunta de Miguel, ni el espectador ni el lector podían conocer un sistema normativo de clasificación —el género— que por la escasa producción de este tipo de obras aún no se había concebido. Y como también subraya Merchán, la intención de Mèliès era crear un espectáculo visual, una ilusión a base de trucos, con apariciones y desapariciones, acrobacias y magia, en definitiva, trasladando al celuloide el teatro de variedades.

Con el cine no solo cambia la literatura, cambia el mundo hasta el punto de que se puede hablar de una cultura precinematográfica y poscinematográfica y de una evolución social que ha tenido en el cine su gran escaparate. A lo largo del siglo XX, la cinematografía ha ido asentándose y a partir de los años 40 se ha convertido en objeto de consumo de masas. Cientos de millones de personas acceden a las salas de proyección y, de alguna manera, “aprenden” historia, geografía, religión o hasta cánones de belleza y moda, y lo hacen en lenguaje cinematográfico. Como afirma Merchán:

Toda la *cf* literaria del siglo XX y XXI está contaminada por la estética cinematográfica. Y por elevación: toda la literatura del siglo está contaminada por la estética cinematográfica. Y es inevitable. ¿Cómo es posible escribir en 1980 sin tener en cuenta la influencia cinematográfica? Es imposible. La imaginación de Cervantes es precinematográfica. La de Muñoz Molina, es poscinematográfica. A partir de los años 40 del siglo XX, es prácticamente imposible escribir sin la influencia del cine. (EERM)

Y lo ilustra Merchán con el ejemplo de otra de las obras literarias que se consideran antecedente del género, *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. Merchán afirma que después de haber visto *El increíble hombre menguante* (1957) de Jack Arnold, la obra de Swift, una metáfora sobre poderosos y débiles para el lector

precinematográfico, se reduce a un simple efecto visual, al encogimiento del protagonista y a sus problemas para vivir en un mundo desproporcionado.

De Miguel también incide en la importancia del espectáculo alimentado por los recursos visuales y los efectos especiales que, en nuestra opinión, han hecho posible la evolución cuantitativamente exponencial del número de películas de género. En este caso, y según de Miguel, la aplicación de la tecnología cumple dos funciones cinematográficas claramente diferenciadas:

a.— Una, crear mundos (situaciones, criaturas) imposibles con aspecto de real o al menos de algo verosímil. Los efectos especiales son absolutamente necesarios para proveer las imágenes de fenómenos no existentes: ciudades futuristas, planetas, naves, aliens, procesos de mutación... es decir, funcionan para hacer posible lo imposible, creando las imágenes necesarias para construir la historia.

b.— Otra, crear espectáculo audiovisual. Aquí se convierten en un muestrario de los avances tecnológicos (traca de efectos que mantengan al espectador hipnotizado ante la pantalla) resultando intrusivos porque interrumpen la narrativa o la dejan de lado. (ECM)

De lo que no hay duda es de que ha sido el cine el que ha implantado en el imaginario colectivo una serie de situaciones, de peripecias, de paisajes y personajes reconocibles para cualquiera. Si en la literatura de *cf* era necesario que el autor volcara una serie de explicaciones más o menos verosímiles, dependiendo de su imaginación y calidad como escritor, para dar coherencia y sentido a su relato, llega un momento en que esto, en gran medida, se hace innecesario. Nadie espera por ejemplo encontrarse con un extraterrestre de color verde⁴⁴⁴, venido de Marte, pero todo el mundo relaciona a los “marcianos” con seres de color verde.

La fuerza del cine para crear imaginarios y mitos es un hecho. Relacionar, por ejemplo, el verde con los alienígenas es algo que— yo creo— deriva directamente de la iconografía del cine y del comic donde los marcianos son verdes, la kryptonita es verde, y cuando se abate a un extraterrestre se muta en una masa viscosa verde...Y ese referente está ahí para mantenerlo, reconstruirlo o parodiarlo. (ECM)

⁴⁴⁴ No esperan encontrarse un marciano de color verde porque desde que Steven Spielberg rodó *Encuentros en la tercera fase* (*Close encounters of the third kind*, 1977) los extraterrestres son grises, altos, delgados y, eso sí se mantiene, con una cabeza un tanto desproporcionada para el canon humano.

El imaginario ha ido creciendo a medida que avanzaba el siglo XX y toda una serie de películas, basadas o inspiradas en libros del género, han ido dejando su huella y configurado una nueva cultura en la que se aceptan tramas en las que el viaje en el tiempo, la teletransportación o el hiperespacio ni sorprenden ni suelen ser el punto central de la obra, sino un punto de partida, un desenlace o un elemento más para contar una historia. Para Rodríguez Merchán:

El adolescente de final del siglo XX tiene perfectamente asumida la filosofía, el vocabulario y las peripecias de la *cf* (...) todo esto forma parte de su bagaje cultural. Está ahí, simplemente, y por eso lo conocen. Han crecido viendo películas en los que todos estos temas eran habituales. (EERM)

Muchos de esos adolescentes se han convertido en creadores y ya sea en el mundo literario o cinematográfico llevan una mochila cargada de imágenes que puede aparecer en cualquier expresión artística, de una manera transversal, caracterizando a los “degenerados” con que abrimos este capítulo, que no dan la espalda a la hibridación sino que la aprovechan. Como afirma de Miguel “la *cf* está (o puede estar) presente en todos los medios de expresión artística. Los temas, la imagería, la podemos encontrar en el comic, el video, la pintura, la fotografía, la tv., los videos musicales, los videojuegos, la publicidad...”. Rodríguez Merchán coincide al señalar que “estamos ante la contaminación absoluta de los géneros y los referentes. Estamos en el mundo de la mixtura...”.

7.2.1. Referentes cinematográficos

Como cualquier selección de obras artísticas, la subjetividad es un elemento con el que hay que contar tanto o más que con la calidad intrínseca de las creaciones elegidas. No pretendemos hacer un retrato fidedigno de las películas de *cf* que más han influido en el imaginario colectivo y, por ende, en los escritores más o menos jóvenes o que sin serlo tanto siguen publicando. Lo que sí vamos es a enumerar una serie de cintas que consideramos han dejado su impronta en la creación literaria.

A nuestro entender, fue la industria norteamericana del cine de *cf*, casi siempre de serie B, en la década de los 50, la primera en dejar un poso de influencia para varias generaciones. Al respecto debemos apuntar que en España, con dos únicas cadenas de televisión hasta 1990, no existía oferta cinematográfica posible; o se veía la película

emitida o no se veía nada. De ahí la relativa facilidad para localizar los puntos de referencia en los modelos inspiradores.

Debemos señalar también que el cine ha bebido de los códigos establecidos por la novela y por el teatro adaptándolos a sus necesidades. Independientemente del género de la película “si su único referente es la propia ficción, su verosimilitud y su credibilidad dependerá exclusivamente de su grado de respeto a los códigos establecidos y reconocibles de la sociedad (...)” (Rodríguez Merchán, 1994).

Esos códigos se han ido enriqueciendo, retroalimentando, y han generado un *corpus*, en el caso de la *cf*, casi una liturgia, que ha establecido una serie de convenciones que, como si de la devolución de un préstamo se tratara y como apuntaba Rodríguez Merchán, a partir de los años 40, han revertido sobre la literatura.

El imaginario colectivo de *cf*, como cualquier otro, se ha ido construyendo a base de códigos. Códigos que nacieron con la literatura de *cf* y se fueron amoldando y transformando en la gran pantalla en códigos visuales, de ambientación, musicales, de personajes... Con el tiempo, los códigos cinematográficos de las películas de *cf* fueron imbricándose en el público al que iban dirigidos, como subraya Javier Momba, los adolescentes. Jóvenes que crecieron embebidos de esas convenciones cinematográficas de género.

De todas las experiencias artísticas, como apunta Rodríguez Merchán “sólo el cine sumerge a su espectador en un mundo que sabemos absolutamente fingido y totalmente artificial, pero que aceptamos como real” (Rodríguez Merchán, 1996). Máxime, añadimos, en el caso de la *cf* donde la apuesta por lo no existente (puede que haya existido o que quizá algún día exista) es una de sus señas de identidad.

Es en ese *corpus* cinematográfico en el que nos queremos centrar y como público, no como expertos, queremos destacar algunos de los filmes que consideramos emblemáticos y que más han calado en el imaginario popular.

Frankenstein (1931) y *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935), ambas de James Whale, han dejado un sinfín de imágenes grabadas en la memoria (y en posters, camisetas, tazas...). La caracterización de Boris Karloff, siempre será la imagen de Frankenstein; que a su vez es la creación del primer *mad doctor*, al que le roba hasta el nombre. La canalización de las fuerzas de la naturaleza en forma de electricidad, el rechazo a lo diferente, a la fealdad, a lo que no se comprende o el paleta linchamiento popular (el monstruo, el mutante o el alienígena que no desea emplear su fuerza o sus

poderes, pero le obligan a hacerlo), son solo algunas claves más que se han utilizado en el cine de género. El personaje de Mary Shelley ha protagonizado o aparecido en más de un centenar de películas.

En 1933, el mismo director rodaría otro de los clásicos de la *cf*, *El hombre invisible* (*The invisible man*), basado en la novela de H. G. Wells. El poder de la ciencia sobrepasa al científico y termina por volverlo loco. El miedo a los avances científicos, a la pérdida del control de lo descubierto es otro tema clásico del género.

Cuando los mundos chocan (*When worlds collide*, 1951) de Rudolph Maté, basada en una novela de Edwin Balcer y Philip Wyle. Uno de los primeros acercamientos al cine apocalíptico. La inevitable destrucción de la vida en la tierra por el choque con un meteorito requiere de los esfuerzos de los “mejores” para, en un “arca de Noé” propulsada a chorro, garantizar la continuidad de la especie en otro planeta. El final del mundo pone de relieve la heroicidad y mezquindad de la raza.

El enigma de otro mundo (*The thing... from another world*, 1951) de Christian Nyby, basada en la novela de John Wood Campbell Jr.⁴⁴⁵. *Who goes there?*. Científicos, militares y periodistas —un cóctel clásico en el cine de *cf*— se enfrentan a una amenaza extraterrestre. Pero, por si fuera poco, están aislados en el Polo, que ya desde la novela *Frankenstein*, ha resultado magnético para ciertas peripecias. El Norte o el Sur, son lugares ideales para perderse y reencontrarse, para esconder instalaciones secretas o, como en este caso, para enfrentar a un pequeño grupo, por supuesto incomunicado con el exterior, a una amenaza contra la humanidad. Volviendo a los papeles principales, el científico tratara de preservar, aún a costa de la vida de los demás o la propia, a la “cosa”⁴⁴⁶ de otro mundo que debe estudiar; el militar, firme en su papel tratará de destruir a toda costa la “cosa”; y el periodista cumple un papel que suele situarse entre ambos y cuyo objeto es dar a conocer al resto del mundo la gran noticia. A título anecdótico, añadimos que en una película tan reciente como *Avatar* (2009) de James

⁴⁴⁵ John W. Campbell destacó más como editor de la revista *Astounding science fiction* que acercó la *cf* al gran público que como escritor. Su publicación fue el pilar indiscutible de la conocida como Edad de oro de la *cf* que se suele situar entre 1938, fecha en la que toma las riendas de la revista, y 1950). Dos premios internacionales llevan su nombre.

⁴⁴⁶ Esta película, en España se conoció como *La cosa* en las nuevas versiones de 1982 y de 2011. El título fue traducido literalmente.

Cameron, los papeles de la científica (Sigourney Weaver) y del militar (Stephen Lang) no han cambiado respecto a los que Nyby plasmó en *El enigma de otro mundo*.

La guerra de los mundos (*The War of the worlds*, 1952) de Byron Haskin, basado en la novela homónima de H. G. Wells, la amenaza extraterrestre a gran escala por excelencia. Más de cincuenta años después, Steven Spielberg revisitó la historia con Tom Cruise como protagonista.

Casilda de Miguel nos ofrece un excelente análisis del porqué de algunos *remakes* centrándose en estas dos películas. El primer apunte es que éstos responden a la necesidad de contar una y otra vez la misma historia, pero ofreciendo una nueva experiencia. En el caso que nos ocupa nos encontramos con dos visiones distintas del terror ante la amenaza del exterior.

No se pueden contar las cosas de la misma manera, ya no estamos en plena guerra fría, la sociedad, los valores, las relaciones, los miedos en el 2005 no son los mismos que en 1953, así que el film de Spielberg lo que refleja son las fisuras y los conflictos endémicos a nuestra sociedad postmoderna: la pérdida de confianza en las instituciones, la escritura del héroe como un antihéroe que ya no busca salvar al mundo sino a su desestructurada familia y a sí mismo, la sensación de desorden, de desprotección, de éxodo a no se sabe dónde porque no hay ningún lugar seguro, porque no se sabe cómo atajar la amenaza... (ECM)

Gustos aparte, de Miguel subraya que la época en la que el filme se produce deja su huella. “Si consideramos los dos filmes y la novela de Wells, observamos que los textos tienen edad, que cada uno de ellos está íntimamente relacionado con el momento en el que aparece” (ECM).

20.000 leguas de viaje submarino (*20.000 leagues under the sea*, 1954) de Richard Fleischer, basada en la novela de Julio Verne. Plantea, de nuevo, un *mad doctor*, pero no tanto. La imaginería recargada del Nautilus y el dibujo de algunos personajes han sido constantes en producciones posteriores. El científico se mostrará dividido entre su apego a la humanidad y la admiración que despierta la obra del *mad doctor*. Del tonto (inútil) que encarna Kirk Douglas, detonante de la pérdida de la maravilla tecnológica, se puede decir otro tanto.

Planeta prohibido (*Forbidden planet*, 1956) de Fred McLeod Wilcox, se inspira en *La tempestad* de William Shakespeare. Con esta cinta los monstruos de la razón son llevados al extremo, gracias a la tecnología extraterrestre. Es una obra indispensable en la *cf* de mayor calado intelectual. “Robbie el robot” también forma parte de la iconografía del pasado siglo. Leslie Nilsen haciendo de galán heroico hubo de esperar a la madurez para encontrar su sitio en la historia del cine con la serie de películas finalizadas en “...como puedas”.

La invasión de los ladrones de cuerpos (*Invasion of the body snatchers*, 1956) de Don Siegel se basa en una novela de Jack Finney, que cada cierto tiempo se vuelve a rodar con mayor o menor acierto. La obra supone un canto al individualismo y una llamada de atención ante los peligros de la alineación —comunista o no— y un precedente de los zombis actuales. Anteriormente se había producido cine de zombis, pero basado, principalmente, en el vudú. De hecho, en Argentina, la película de Siegel se tituló *Muertos vivos*. Para muchos críticos, y como ya hemos insinuado, fue una película con causa política y gran carga ideológica. Pero si, como dice Casilda de Miguel, los textos tienen edad, en este caso el celuloide ha soportado muy bien el paso del tiempo y se puede disfrutar sin pensar en Malenkov, Bulganin o Jrushchov.

A pesar de los grandes defectos y los grandes sufrimientos que padecen los seres humanos, nadie parece dispuesto a perder tal condición para convertirse en un autómatas/comunista/extraterrestre que ni siente ni padece.

El increíble hombre menguante (*The incredible shrinking man*, 1957) de Jack Arnold con guión de Richard Matheson, a la sazón, autor de la novela. Fue una cinta sobresaliente por sus efectos especiales. Carey, el protagonista, al ir disminuyendo de tamaño se enfrenta a un mundo extraño, inaccesible para los diferentes y, al final, también incomprensible. Javier Memba afirma

El increíble hombre menguante plantea asuntos muchos más elevados que el anticomunismo —la desgraciada experiencia de Carey es tan “kafkiana” como “La metamorfosis”— pero lo hace, acaso consciente de su modestia —esta cinta de Arnold es uno de los grandes mitos de la serie B, uno de los mejores ejemplos de que a una puesta en escena inteligente no le hacen falta grandes capitales— (...) (Memba, 2005: 149)

La mosca (*The fly*, 1958) de Kurt Neumann, basado en la novela de George Langelaan. De nuevo un *mad doctor* —*mad* por obsesivo y ambicioso, no por pretender sojuzgar a la humanidad— sucumbe ante su propia genialidad. Los hombres no están preparados para jugar a ser Dios. El castigo, la muerte, llega de mano de una amante esposa que sigue las instrucciones del que fue su marido.

7.2.2. EL viaje en el tiempo en el cine

El somero recuento de las películas que más poso han dejado en la década⁴⁴⁷ del esplendor del cine de *cf* de serie B, finaliza con *El tiempo en sus manos* (*The time machine*, 1960) de George Pal. Una brillante adaptación de la novela de H. G. Wells, con la que también nació el subgénero cinematográfico del viaje en el tiempo (como veremos en el análisis de *El mapa del tiempo*, de Félix J. Palma hay varias referencias a la película de Pal). Consideramos que *El tiempo en sus manos* es una de las películas de *cf* más populares de todos los tiempos, con un buen puñado de esas escenas inolvidables que terminan formando parte del imaginario colectivo.

David Duncan, el guionista de *El tiempo en sus manos*, elige al propio H. G. Wells como viajero, inventor y constructor⁴⁴⁸ de la máquina del tiempo.

En la película Wells elige una fecha emblemática para presentar su invención a sus amigos, la Nochevieja de 1899, el cambio de siglo. Guionista y director incluyen en el periplo de Wells la Primera y Segunda Guerra Mundial y una tercera, en 1966, la última, la definitiva, la de la devastación nuclear.

A partir de esta película, encontramos que el viaje en el tiempo aparece como temática central, presentación, desenlace o mero instrumento narrativo en muchos filmes y cuya producción, además, crece de manera exponencial. Destacamos, de nuevo desde una perspectiva subjetiva, las películas que más han calado y han favorecido una *cf* relacionada con el viaje en el tiempo —también literaria— de gran consumo.

El planeta de los simios (*Planet of the apes*, 1968) de Franklin J. Shaffner nos da una visión distópica de la evolución, de la degeneración de la especie humana que

⁴⁴⁷ Con las excepciones de *Frankenstein* y *El hombre invisible*, nos hemos ceñido a las películas que consideramos han marcado a más de una generación. Películas hechas con muchas ideas y escaso presupuesto.

⁴⁴⁸ En un par de escenas de *El tiempo en sus manos* el plano de cámara recae sobre una placa de latón que aparece junto a la palanca de avance y retroceso en la que reza: *Manufactured by H. G. Wells*.

desciende en la escala evolutiva a un estado animal. Los chimpancés, gorilas y orangutanes ocupan su lugar. También ofrece una acertada ficción basada en la relatividad del tiempo. Hasta el final de la película el protagonista no es consciente de que ha viajado al futuro, al lugar del que partió, y que se encuentra en una Tierra que ha sido devastada por el propio hombre. Resulta impactante la escena final cuando huyendo de la civilización de los simios emprende un viaje en busca de un sitio en el que vivir con su compañera: semienterrada en la playa descubre lo que queda de la Estatua de la Libertad. En 1968, el miedo a la guerra nuclear y la consecuente devastación seguía siendo una posibilidad. En nuestros días, la hecatombe nuclear de origen militar ha sido sustituida en gran medida por las amenazas medioambientales.

Superman (1978) de Richard Donner. Al final de la película, ya lo comentamos en el Capítulo 2 dedicado a *El Anacronópete*, el superhéroe gira a gran velocidad en contra del sentido de rotación del planeta; frena la rotación y la invierte, regresando al pasado y salvando de la muerte a Lois Lane. Su guarida, como por todos es sabido, está en el Polo Norte.

Time After Time (1979) de Nicholas Meyer, en España conocida como *Los pasajeros del tiempo* y *Escape al futuro*. Wells es el protagonista de su propia novela, como ya dejó claro George Pal, es el creador de la máquina del tiempo. Jack el Destripador, médico de profesión y conocido de Wells, huirá de la policía en esta máquina que el protagonista guardaba en su casa. Se traslada al futuro para continuar sus fechorías, pero Wells le sigue para evitarlo. Con estos movimientos se empieza a barajar la posibilidad de asesinos y “policías” temporales.

El final de la cuenta atrás (*The Final Countdown*, 1980) de Don Taylor. Una extraña tormenta —posiblemente un agujero de gusano— provoca que un portaviones norteamericano de última generación se traslade en el tiempo a un día antes del ataque japonés a Pearl Harbour. Dos cosas destacan: Un extraño fenómeno atmosférico desconocido se convierte en una puerta temporal y la posibilidad de intervenir en la guerra y cambiar lo ocurrido se convierte en un dilema moral para los protagonistas.

En algún lugar del tiempo (*Somewhere in time*, 1980) de Jeannot Szwarc, basada en la novela de Richard Matheson que pusimos como ejemplo de *cf soft* sobre el viaje en el tiempo en el Capítulo 1 de esta tesis.

El poder de la mente de un hombre condenado por una enfermedad a una muerte inminente y su firme propósito de conocer a una antigua actriz que descubre en un cuadro, le permite viajar en el tiempo y vivir una historia de amor que traspasa la barrera del tiempo. ¿Un poder consustancial a las capacidades del cerebro humano? ¿Una anomalía o hasta un delirio provocado por su enfermedad? ¿Una mutación genética? El público puede pensar lo que prefiera. Lo que sí queda claro es que el amor todo lo puede.

Terminator (1984) de James Cameron. Los *cyborgs* están en guerra con la humanidad y comprenden que la mejor forma de acabar con John Connor, líder de la resistencia, es impedirle nacer. Viajan al pasado para matar a la madre de John Connor. El humano que viaja para impedir el asesinato completa una pirueta temporal muy interesante. Sin duda se trata de la primera película que popularizó la paradoja de la abuela —la paradigmática paradoja temporal— solo que a la inversa. El viajero no mata a su abuela, abuelo, madre o padre e impide su nacimiento, sino que se convierte en padre del hombre que lucha contra los *cyborgs* en el futuro. Obvio, estaba condenado a viajar en el tiempo pues de no ser así, el viaje no habría tenido sentido alguno; no tendría a nadie a quien salvar.

El experimento Filadelfia (*The Philadelphia experiment*, 1984) de Stewart Raffill. En 1943, un experimento militar cuyo objetivo es volver invisibles al radar a los barcos norteamericanos fracasa y transporta a dos jóvenes marinos al futuro. Un proyecto secreto fallido, la extrañeza de vivir en una época ajena y las consecuencias físicas del viaje —suele pasar factura— a través del tiempo son sus credenciales.

Regreso al futuro (*Back to the future*, 1985) de Robert Zemeckis. Tres películas en total y una popularidad tan grande que la serie ya se conoce también por sus siglas BTTF. De nuevo la paradoja de la abuela. Esta vez con pruebas gráficas. El joven protagonista Marty McFly viaja al pasado y conoce a sus padres antes de que estos se casen y conciban a sus hijos (a sus hermanos y a él). Las peripecias que suceden en el pasado se ven reflejadas en una fotografía que McFly lleva de su familia: a medida que

la posibilidad de noviazgo de sus padres se complica, empiezan a desdibujarse en la instantánea los miembros de la familia. Tiene que intervenir para no poner en peligro su propia existencia y conseguir que sus padres terminen juntos. No solo lo consigue sino que mejora su presente y el de su familia.

El “condensador de fluzo”, el mecanismo clave de la paródica máquina del tiempo, también ha pasado a la iconografía del siglo XX.

Bob Gale, productor y guionista reconoce entre sus influencias la película *El tiempo en sus manos* y el cuento *El ruido del trueno* (*A sound of thunder*, 1952) de Ray Bradbury.

Atrapado en el tiempo (*Groundhog day*, 1993) de Harold Ramis. Popularmente conocida como “la del día de la marmota”. El tiempo se ha parado, y el mismo día se repite una y otra vez hasta que el protagonista que está “atrapado en el tiempo” va esforzándose en ser mejor persona y consigue el amor y escapar del bucle.

Timecop, policía en el tiempo (*Timecop*, 1994) de Peter Hyams basado en un cómic de Mike Richardson. Un policía de la Comisión de Control del Tiempo es el encargado de velar porque nadie cambie el pasado en su beneficio. El más exitoso policía temporal del celuloide hasta *Minority report*⁴⁴⁹ (2002) de Steven Spielberg.

Doce monos (*12 monkeys*, 1995) de Terry Gilliam, inspirada en la película *La Jetée* (1962) de Chris Marker; una atípica cinta de tan solo 28 minutos de duración. En un mundo post-apocalíptico se envía a un hombre al pasado para averiguar cómo se ha llegado a esa situación y evitarla. Un virus provocó una gran mortandad y condenó a los hombres a vivir bajo tierra. El viajero busca la cura. Entre los avatares que le suceden destaca el descrédito tan propio de los “viajeros temporales”, su posterior encierro en un hospital psiquiátrico y el encuentro con su yo niño.

El enigma de Jerusalén (*Das Jesus video*, 2002) de Sebastian Niemann. Película alemana realizada para la televisión basada en la novela de Andreas Eschbach *Das*

⁴⁴⁹ En *Minority report* (2002) de Steven Spielberg no hay un viaje en el tiempo. Existen una serie de personas con poderes precognitivos que detectan los crímenes antes de que se produzcan. *Timecop* la protagonizó el actor belga Jean Claude Van Damme –posiblemente el mejor papel de su carrera–, pero en *Minority report* era Tom Cruise el encargado de detener a los delincuentes justo antes de que actuaran. A nuestro entender, aunque no exista el traslado temporal, sí se puede considerar a Cruise como un policía temporal.

Jesus video (1998). Traspasó fronteras y por su *novum* —en unas excavaciones de la época en la que se supone vivió Jesucristo aparece un esqueleto con las instrucciones de una cámara de video— ha conseguido ser emitida en multitud de países llegando a un gran número de espectadores. También están presentes las tan de moda “intrigas vaticanas”.

El efecto mariposa (*The butterfly effect*, 2004) de Eric Bress. Basada en la idea de que una acción apenas significativa puede acarrear efectos imprevisibles y de gran magnitud. Se va perfilando la posibilidad genético-mental del viaje a través del tiempo generada a voluntad o exponiéndose a situaciones de gran estrés. El protagonista, gracias a su particular habilidad, trata de cambiar conductas de su infancia que acarrearón graves consecuencias, pero siempre ocurre un imponderable, un elemento con el que no cuenta y que una vez en su presente alternativo le conmina a volver al pasado para intentar recomponer un futuro mejor para él o para los suyos.

El sonido del trueno (*A sound of thunder*, 2005) de Peter Hyams. A nuestro entender una flojísima —pero televisada en numerosas ocasiones— adaptación de la obra de Ray Bradbury. En un futuro más o menos cercano una empresa se dedica a organizar viajes temporales para cazar dinosaurios. El animal en cuestión está condenado a morir en un breve lapso de tiempo, por lo que su muerte a cargo de los cazadores del futuro no tiene que implicar consecuencia alguna en la cadena temporal. En uno de los viajes algo falla, no se respetan las reglas y el pasado cambia afectando gravemente al presente. Todo ha sido provocado por uno de los expedicionarios que se salió del camino trazado y pisó una mariposa. Al respecto traemos de nuevo a la memoria que la acuñación de “efecto mariposa” realizada por el meteorólogo Edward Lorenz en un trabajo relacionado con la teoría del caos se inspira en el relato de Bradbury.

Los Cronocrímenes (2007) de Nacho Vigalondo. No es la primera película española en la que se produce un viaje en el tiempo —recordamos *La otra vida del capitán Contreras* (1955) de Rafael Gil, basada en una novela de Torcuato Luca de Tena— pero quizá sí es la primera en que el traslado temporal y sus paradojas son el centro de la trama. Ha recibido varios galardones en certámenes internacionales y a Vigalondo le valió el Goya al Mejor Director Novel en 2008. La industria americana ha comprado los derechos.

Mención aparte se merece la producción de HBO y la BBC *Preguntas frecuentes sobre los viajes en el tiempo* (*Frequently Asked Questions About Time Travel*, 2009) de Gareth Carrivick. Se trata de una comedia ligera de *cf* protagonizada por tres peculiares amigos que encuentran una fisura temporal en el lavabo de hombres de su pub preferido. Lo cierto es que, aunque en clave de humor, responde a todas las preguntas sobre el viaje en el tiempo que tantos autores se han planteado con anterioridad y presenta todas las paradojas posibles y los traslados horizontales entre universos alternativos. Nos hemos referido anteriormente a una “liturgia” referente a los viajes en el tiempo. Pues bien, en esta película sin grandes pretensiones queda, a su manera, perfectamente reflejada.

Un loco viaje al pasado o *Jacuzzi al pasado* (*Happy times*, 2010) de Steve Pink. Lo único que podemos destacar –y lo consideramos importante— es que la popularización del viaje a través del tiempo en el cine es tal que hasta se ruedan cintas de tan escasa calidad como ésta. Unos amigos se van a pasar unos días de vacaciones al mismo complejo donde disfrutaron de un viaje de fin de estudios años ha. Al tomar un baño en el jacuzzi viajan al pasado y se reencuentran con amigos y ex novias. Todos excepto uno, deciden regresar. El que se quedó en el pasado les espera en el presente convertido en millonario al aprovechar los conocimientos de las cosas que iban a ir sucediendo a su alrededor.

Midnight in Paris (2011) de Woody Allen. No es el primer viaje en el tiempo del director neoyorkino. En 1973, con *El dormilón* se trasladó 200 años al futuro al que llegó congelado, por error, tras una operación de amígdalas. Casi 40 años después, con *Midnight in Paris* obtuvo nominaciones a los Oscar de 2012 a la mejor película, director, dirección artística y guión original; categoría en la que consiguió la estatuilla de la Academia de Hollywood.

Allen narra la historia de un norteamericano que trabaja en una “cadena de montaje de guiones” y visita París con su prometida y suegros. Sueña con convertirse en un “verdadero” escritor y le obsesiona el movimiento cultural que atrajo a tantos artistas al París de los años 20. Una noche, cuando suenan las doce, los ocupantes de un coche antiguo le invitan a subir. Sin saber cómo –el viaje en el tiempo es una simple herramienta narrativa— se ha trasladado al pasado y allí conoce a Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Jean Cocteau, Henry Miller, William Faulkner, T.S. Eliot y a

Gertrude Stein, que se ofrece a leer su novela, darle su opinión y consejos para mejorarla. Asimismo, conoce a Cole Porter, a Josephine Baker, a Juan Belmonte y a Pablo Picasso.

A Man Ray, a Luis Buñuel y a Salvador Dalí les confiesa que es un hombre del futuro que cada noche se sube en un coche y se desplaza por el tiempo. En todas las novelas analizadas y películas vistas, tal confesión resulta increíble y se suelen solicitar pruebas que lo atestigüen. A Ray, a Buñuel y a Dalí no les extraña... ¡Son surrealistas! Se trata de la historia de un hombre enamorado de una mujer de otra época (la amante de Picasso, Adriana de Burdeos). Y en esta historia Ray ve un libro, Buñuel, una película, y Salvador Dalí... Un rinoceronte.

Al igual que para el escritor de 2010 los alegres años 20 en París representan la época dorada en la que le hubiera gustado vivir, para la ex amante de Picasso, todo eso lo cumple la *Belle Époque*. Allí viajan y conocen a los impresionistas Henri de Toulouse-Lautrec, Edgard Degas o Paul Gauguin, que, a su vez, sueñan con el Renacimiento. Y Adriana se queda con ellos.

Allen emplea el viaje en el tiempo para estructurar un homenaje a la generación perdida y a unos artistas que coincidieron en una ciudad, en un momento muy concreto de la historia. No hacen falta más explicaciones. Se viaja en el tiempo y basta. Nadie se pregunta si es una cuestión de magia, de poder mental o predisposición genética, de una fisura en el continuo espacio tiempo o de que el antiguo coche, en realidad, sea una máquina del tiempo. No es relevante.

Cada cual podrá interpretar la historia de Allen a su manera. Cualquier tiempo pasado no fue mejor, pero lo parece. O como verbalizan en la propia película: La nostalgia no es más que la negación de un presente insatisfactorio, y concluimos nosotros, en el que hay que tomar decisiones arriesgadas para disfrutarlo.

Midnight in Paris ha sido la película de Woody Allen que mayor éxito de público ha cosechado en su país, en los Estados Unidos⁴⁵⁰.

Por último, no queremos finalizar este repaso de las obras cinematográficas que, consideramos, por unos u otros motivos más han influido o lo están haciendo en la popularización del viaje en el tiempo, sin mencionar que en el cine infantil se han producido y se producen cada vez más películas con esta temática. También en

⁴⁵⁰ Si hacemos un repaso a esta lista de películas sobre el viaje en el tiempo, encontraremos a algunos de los cineastas de mayor prestigio mundial (Spielberg, Cameron, Scott, Hyams, Allen...), que manejan presupuestos millonarios y cuyas películas siempre aparecen en los primeros puestos de recaudación.

películas de animación –hasta Mortadelo y Filemón protagonizaron *El armario del tiempo* (1971) de Rafael Vera— y en series televisivas de dibujos animados para público infantil aparecen con cierta asiduidad máquinas y desplazamientos temporales.

Tal vez, como afirma Casilda de Miguel “cualquier intento de aproximación a la estética contemporánea de la *cf* depende de nuestra comprensión de cómo las nuevas tecnologías han alterado nuestra experiencia del espacio y del tiempo” (ECM). Esto afectaría directamente tanto a la construcción de los relatos como a los modos de representación en nuestras experiencias cotidianas. En definitiva, de Miguel considera que “los nuevos medios proporcionan nuevas posibilidades narrativas que afectan a la construcción de los relatos y que se evidencian con especial fuerza en el cine de ciencia ficción” (ECM). Y nosotros añadimos que esas nuevas posibilidades narrativas entroncan con las nuevas novelas de género o “degeneradas” que contienen uno o más elementos del género y que es difícil sean escritas sin tener en cuenta ese gran bagaje cinematográfico.

Rodríguez Merchán describe el caso paradigmático de Kubrick y Clarke. “En 2001 la relación cine y literatura es fundamental y la novela surge posterior al guión de la película. En cambio, cuando Clarke hace 2010 intenta alejarse del cine y de la estética que ha configurado con Kubrick y el resultado no es tan bueno como imagino que él esperaba”. (EERM)

Como colofón queremos destacar otra novedosa tendencia que marca la relación de la literatura, el cine y también las nuevas tecnologías. Las editoriales han encontrado una nueva forma de publicitar las novelas que editan, principalmente las que nacen con el marchamo de *best seller*: el *book trailer*. El concepto nace de los tráiler que desde hace décadas se utilizan para promocionar las películas. Y puede decirse que en realidad entre lo buscado en un tráiler de una película o un libro no hay sustanciales diferencias. En ambos casos el soporte es el audiovisual y su lenguaje es cinematográfico. El objetivo es, a través de imágenes y acompañado de música y, hasta efectos especiales, condensar en pocos segundos lo que recogen 300, 400, 500 páginas o más.

Este tipo de promoción, en principio, está pensada especialmente para internet, pero puede ser proyectada también en cine o televisión. Basta con ver una para comprender que las distancias entre la literatura y el cine se acortan cada día más.

7.3. Novelas del siglo XXI

7.3.1. *Tiempo muerto* (2001), un clásico con un final original

En 2001, José Antonio Cotrina presentó *Tiempo muerto* al Premio (UPC) Universidad Politécnica Cataluña. La novela corta ganadora de ese año fue *El libro de las voces* del argentino Carlos Gardini, la finalista, *El mito de Er*, de la que hablábamos en el anterior capítulo, de Javier Negrete. No obstante, de las 87 novelas presentadas, la de Cotrina fue seleccionada por orden de apreciación del jurado, para aparecer en la edición impresa de Ediciones B, acompañando a las dos citadas y a una cuarta, *Entre algodones* de Pablo Nauglin.

En 1998, José Antonio Cotrina quedó en segundo lugar en el Premio Alberto Magno con *Lilith, el Juicio de la Gorgona y la Sonrisa de Salgari*. Un año más tarde, en el mismo certamen, quedó finalista de nuevo con *La Pirámide*. En 2000, ganó el Concurso de Relatos del Melocotón Mecánico con *Los conejos de la guerra*. Ese mismo año, consiguió el Premio UPC de Ciencia Ficción —*ex aequo* con Javier Negrete— con la novela *Salir de Fase*.

No obstante, Cotrina se ha ido alejando cada vez más de la *cf* y acercándose al fantástico, pero en *Tiempo muerto* nos presenta una novela de *cf* clásica. En una entrevista concedida a Ignacio Illarregui Gárate⁴⁵¹ así lo reconoce:

Sí, de todo lo que he escrito es lo más clásico y de largo. Me dio por aproximarme a las parcelas del género más tradicionales y probar suerte. Con este relato tengo sensaciones bastante contradictorias. La idea de los observadores temporales y toda la intriga que se pone en marcha cuando descubren que hay alguien alterando el pasado me gustó en un principio (...) La historia perdió potencia porque tenía en mente presentarla al UPC y de pronto, a escasos días de la fecha final de entrega, me di cuenta de que iba a necesitar como unas cincuenta páginas más para escribir la historia como debía (...) En esa historia sí que me dejé un montón de cosas en el tintero...

Al autor no le falta razón. La novela tiene un recorrido desigual y la precipitación se percibe en su atropellado final. La obra consta de 81 páginas, divididas en cuatro capítulos que abren con sus respectivas citas de San Agustín, una anónima, de José Luis Borges, extraída de *La doctrina de los ciclos*, y de Milan Kundera, de *La insoportable levedad del ser*.

⁴⁵¹ En <http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=288> (16-10-2012)

La novela comienza *in medias res*. Eva Vázquez, historiadora, profesora en Cambridge, y protagonista del relato recuerda cómo ha llegado hasta el punto en el que se encuentra.

Cotrina mezcla los ingredientes convencionales: un proyecto secreto denominado Cronos, en el que están implicados militares, científicos, historiadores, sociólogos...

Eva es requerida para formar parte del proyecto, pero, como también suele ocurrir, no da crédito a la posibilidad del viaje en el tiempo. Para convencerla y conseguir su colaboración le presentan una foto de Jesús en el Sermón de la Montaña (como ya hemos señalado es una de las grandes atracciones cuando de viajar en el tiempo se trata) y otra, la que le convence, en la que aparece ella siendo una niña, despidiéndose de su madre... la última vez que la vio viva.

La base de operaciones del Proyecto Cronos está en la Antártida —también hemos visto que los polos son el mejor lugar para estas peripecias— y allí es recibida con un esclarecedor “Bienvenida a Cronos, bienvenida al pasado...” (Cotrina, 2001: 245). El proyecto secreto está simbolizado por un reloj de arena que aparece por doquier en la citada base.

Tras la bienvenida le van poniendo al corriente, su predecesor en el puesto que va a ocupar murió en extrañas circunstancias. El misterio se incoa cuando el personal de la base le va aportando más datos. Es lo que hace una profesora de literatura cuando le explica en qué consiste su trabajo:

Visitó a los filósofos griegos y escucho atentamente lo que se dicen unos a otros... tomo notas y preparo libros de diálogos que ni pensaron en poner por escrito en su época” (*ibid*: 254)

De nuevo el viaje en el tiempo como revisitación de la Historia, para comprobar la veracidad del legado en una sociedad posmoderna, donde ya casi nada es o ha sido lo que parece. En esa misma línea, la base está decorada con fotografías del coliseo romano en su esplendor, de Rasputín, de Colón, de Robespierre, de santo Tomás de Aquino, de Keops, de dinosaurios y del, lo que a priori sería una mera curiosidad, del hombre que mató a Kennedy.

No obstante, en Cronos, realmente no se viaja al pasado, sino que se ve el pasado. Lo ocurrido está grabado en los cronones. No se puede interactuar, pero sí ser testigos directos de lo que ocurrió. Viajan a lo que llaman la dimensión paralaje⁴⁵².

La explicación de tintes científicos tampoco falta. En 1968, en el contexto de la búsqueda de una teoría unificada para la relatividad y la mecánica cuántica, descubrieron el cronón, una partícula sin masa cuya característica principal es la duración. En 1969, teorizaron sobre cómo utilizar los cronones para viajar en el tiempo y “en 1970 el Papa Pablo VI asistió a la crucifixión de Cristo” (*ibid*: 261). Un destino clásico y recurrente.

El primer viaje de Eva es al año 562 a. C. para conocer los jardines de Babilonia, otro de los destinos favoritos de los viajeros temporales. También asiste al choque de la Tierra primigenia con el cuerpo celeste que desvió el eje del planeta, dio lugar a las estaciones y a la Luna y a una primera gran anomalía: con el impacto, la grabación se detiene y durante cuatro mil años se produce lo que llaman un tiempo muerto, el que da título a la novela. Los tiempos muertos se producen de vez en cuando, pero se desconoce su explicación. Aunque sí permiten extraer una importante conclusión: el tiempo es frágil.

Curiosamente —y hábilmente en lo que al autor se refiere— las vidas de Jesucristo, Mahoma y Buda están plagadas de tormentas de tiempo muerto.

Por otra parte, un importante número de observadores del pasado termina padeciendo el conocido como Mal de Cronos: quedan atrapados contemplando una y otra vez su pasado, ya sea en sus momentos de gloria o en aquellos en los que tomaron una decisión errónea. Viajar en el tiempo acarrea problemas de salud como ya ocurriera con los protagonistas de Caballo de Troya.

Para evitar el Mal de Cronos, el ordenador, Casandra, impide que los observadores observen su vida. El nombre del ordenador es otro recurso clásico —un personaje mitológico para una historia futurista— que al mismo tiempo hace la función de indicio literario: Casandra profetizó hasta su propia desgracia, pero una maldición de Apolo impidió que sus profecías fueran creídas. Un ordenador que, como HAL de *2001*, parece tomar las riendas de la situación y arrogarse funciones superiores a las otorgadas por sus creadores.

⁴⁵² Diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro según el punto desde donde se supone observado. (DRAE)

El Proyecto Cronos también cuenta con una “División de lucha contra el crimen” encargada de detener, aunque sea con pruebas falsas, a los grandes delincuentes. Una vuelta de tuerca a la historia de Philip K. Dick, *The minority report* (1956), no a la película de Steven Spielberg, pues no se estrenó hasta 2002.

En el capítulo tercero, Eva empieza a investigar la muerte de su predecesor. Ella sí lo puede hacer, pues como ya ha apuntado el autor, los demás componentes de Cronos están sujetos a la prohibición de observar su pasado. Eva acaba de llegar. La muerte del historiador no forma parte de su pasado y hace un descubrimiento sorprendente:

Y Eva, comprendiendo la paradoja y lo que ello suponía, mientras aguantaba las lágrimas que más temprano que tarde sin duda fluirían, contestó con voz quebrada, mientras en la pantalla, el hombre que tres mil años después iba a disparar contra Kennedy, daba muerte a Tutankamón. (*ibid*: 292)

Además de una indudable tensión para el lector, este descubrimiento supone que sí se puede viajar a través del tiempo y no solo observarlo. Además, un asesino temporal anda suelto. Las conclusiones son fascinantes:

(...) la realidad es frágil y absurda, que el curso del tiempo se puede desviar y que pensar en términos de libre albedrío es ridículo (...) (*ibid*: 293)

El autor analiza el efecto mariposa a través de la actuación de sus personajes, y recuerda una frase acuñada en el siglo XVII por el filósofo francés Blaise Pascal: Si la nariz de Cleopatra hubiera sido un poco más corta, toda la faz de la tierra habría cambiado. Es decir, y como ya hemos recogido en esta tesis más de una vez, el hecho más trivial puede cambiar la historia hasta hacerla irreconocible, algo que entra en contradicción, por ejemplo, con lo que hemos visto en el capítulo de las ucronías que, en su mayoría, sostienen que no es tan fácil cambiar la historia. O yendo un poco más lejos, como presuponían los eternos de Isaac Asimov en *El fin de la eternidad*, la realidad, de ser cambiada, tendería a volver al camino “correcto”; a lo que en *Fuego sobre San Juan* Javier Sánchez Reyes y Pedro García Bilbao denominan secuencia principal.

La historiadora española sigue con sus descubrimientos. El asesino temporal fue quien acabó con su predecesor. Porta un anillo con el reloj de arena símbolo del Proyecto Cronos y termina por dirigirse a ella asegurándole que “no hay otro medio”.

Cassandra, el superordenador se convierte en sospechoso —otro de los ingredientes clásicos de la *cf*—, pues ya han deducido que es Cronos quien está alterando el curso de los acontecimientos. Para corroborarlo está la muerte de uno de los integrantes del Proyecto que había propuesto su clausura. Era partidario de evitar la autoprotección porque creía que “la historia no se puede cambiar”.

El viajero temporal, el asesino de Kennedy, de Tutankamón y de tantos otros aparece de nuevo ante Eva, pero más viejo. Eva le pregunta “¿Por qué estás asesinando la historia?” a lo que él le responde: “Para que la humanidad pueda seguir viviendo”.

Los integrantes de Cronos van exponiendo sus ideas entre las que destacamos una de claro corte religioso:

Hace dos mil años que un hombre fue crucificado para redimir a la humanidad de todos sus pecados... desde entonces hemos convertido el pecado en arte, la guerra es nuestro credo, la crueldad la oración de cada día y el asesinato nuestra comunión (...) ¿cuántos Mesías deberían sacrificarse ahora para que la cuenta quede saldada? (*ibid*: 306)

El viajero da la cara y les anuncia que en 2097 el planeta será un erial radioactivo por culpa de Cronos aunque haya intentado evitar llegar a ese punto, pero —asegura— la urdimbre del tiempo es complicada. En 2097, se avecina no sólo el fin del mundo sino también el fin del tiempo... Con tanta manipulación se ha destrozado el tiempo. Porque, concluye el autor, las paradojas detienen el tiempo y producen los misteriosos tiempos muertos. Con el exceso, todo termina por derrumbarse, hasta el tiempo.

Pero el asesino temporal no es lo que parece. Con su trabajo, con un sinfín de acciones sobre el pasado, dirigidas por Cronos ha conseguido ganar 14 días más de supervivencia del planeta y del tiempo, allá en el año 2097, para posibilitar una evacuación y garantizar la supervivencia de la humanidad. La pregunta es ¿Cómo?

La solución que plantea Cotrina, —por desgracia, literariamente acelerada— es la huida al pasado de los supervivientes de 2097 llevando consigo el futuro. Los supervivientes se trasladan un millón de años al pasado y crean en la Antártida una base desde la que concretar la Gran Teoría Unificada que aún no se había logrado. El

objetivo es conquistar las estrellas y comenzar un millón de años antes de que el hombre ponga el pie en la Luna.

Esa base de la Antártida, esa ciudad rescatada del futuro es/era la mítica Atlántida que no se hundió en el mar sino que alcanzó el cielo.

Cotrina nos presenta una gran paradoja, demasiado grande para exponerla en tan pocas páginas y en algunos casos cayendo en demasiados tópicos. Pero hay que decir a su favor que la idea es fascinante.

El tono de la novela también deriva hacia la convención del género y puede resultar un tanto moralizante. Como ya hicieran tantos otros, advierte de los peligros del viaje en el tiempo, de la manipulación del pasado, del freno al libre albedrío de una humanidad que parece viajar sin más dirección que la de la catástrofe y la autodestrucción. Por otra parte, *Tiempo muerto* encierra a partes iguales pesimismo y optimismo. Pesimismo, pues la humanidad se dirige hacia ese final apocalíptico⁴⁵³ tan explotado por la *cf.* Y optimismo, pues busca una argucia tecnológica para empezar de cero e intentarlo de nuevo.

La novela de José Antonio Cotrina explota una idea a la que, como veremos, se está sacando bastante partido. En el somero análisis a la obra de *Zigzag* (2006) de Carlos Somoza lo comprobaremos.

No podemos cerrar este apartado, sin apuntar que en 2011, la FOX, con Steven Spielberg como productor ejecutivo, se embarcó en la ambiciosa serie televisiva *Terra Nova* que parte de un presupuesto similar al desenlace de *Tiempo Muerto*. En 2149, y para tratar de salvar a la humanidad, dado el desgaste del planeta, comienza un traslado temporal de humanos al cretácico. Allí tendrán que luchar con dinosaurios, con otros humanos que llegaron antes que ellos y un largo etcétera, pero esta, y nunca mejor dicho, es otra historia.

7.3.2. *Zigzag* (2006), el monstruo que nos habita

En 2006, José Carlos Somoza publica con la editora de *best sellers* Plaza & Janés (Random House Mondadori) *Zigzag*, una historia destinada al gran público donde

⁴⁵³ Casilda de Miguel afirma que la *cf.* “delineada en torno a las palabras “ciencia” y “ficción”, es un género de ficción especulativa que, como afirma Susan Sontag, tiene más que ver con la “estética de la destrucción” (escenarios apocalípticos, regímenes totalitarios, tecnologías que esclavizan al ser humano, situaciones consecuencia del uso desastrosos de los recursos), con la “imaginación del desastre”, que con la ciencia. Busca, aunque se ubique en mundos posibles o en futuros imaginarios, materializar en la pantalla los miedos, las paranoias, las angustias individuales y/o colectivas que existen en la sociedad actual”. (ECM)

se entremezcla la *cf*, el terror y la conspiración política. Como buen *best seller* —y gracias a la habilidad demostrada de Somoza, por supuesto— la novela engancha al lector desde la primera página. Pero también, como muchos *best sellers*, la obra esconde un exceso de comodines⁴⁵⁴ para mantener y potenciar la tensión en el lector.

La primera novela de Somoza *Silencio de Blanca* se llevó el Premio Sonrisa Vertical de 1996. En 1998, *La ventana pintada*, el Premio café Gijón. En 2000, fue finalista del Premio Nadal con *Dafne desvanecida* y con *La caverna de las ideas* Somoza obtuvo el Premio Gold Dagger a la mejor novela de suspense publicada en el Reino Unido y el Premio Flintyxan 2004 de novela histórica en Suecia. Con su siguiente obra, *Clara y la penumbra* obtuvo el Premio Fernando Lara de 2001. En 2003, *La dama número trece* era una clara incursión en el género de terror, para, volver al *thriller* en 2004 con *La caja de marfil*. Tras *Zigzag*, *La llave del abismo* consiguió el VI Premio de Novela Ciudad de Torreveja 2007. En 2010, Somoza publicó *El cebo*.

Zigzag es una novela ambiciosa en la que se percibe un buen trabajo de investigación para plantear y explicar el viaje en el tiempo, concretamente al pasado. Somoza no se arredra a la hora de emplear, de la manera más llana posible —y eso es un mérito añadido— la teoría de cuerdas⁴⁵⁵, el tiempo de Planck⁴⁵⁶, las hipótesis sobre los multiversos⁴⁵⁷ o las nuevas y desconocidas dimensiones.

También consigue otorgar credibilidad absoluta a los escenarios —españoles y europeos— en los que los protagonistas, una élite científica europea con un destacado papel vital de investigadores españoles se mueven con soltura —algo impensable, con excepciones, en novelas de *cf* españolas más lejanas en el tiempo. Si bien la armazón de los personajes pierde consistencia a medida que avanza la novela.

En la historia que nos plantea José Carlos Somoza tienen cabida dinosaurios, fantasmas, relaciones sexuales morbosas, algo de casquería... y también aparece Jesús de Nazaret. No obstante, el tema de la novela no es nuevo: en una isla, que igualmente

⁴⁵⁴ Comodines, por otra parte, del gusto de muchos lectores que han aupado a autores como Dan Brown o, en el caso de nuestro país, a Javier Sierra, a los primeros puesto de los más vendidos.

⁴⁵⁵ La teoría de cuerdas es la candidata más prometedora para tener una teoría unificada, es decir, una teoría capaz de describir todos los fenómenos ocurridos en la naturaleza debidos a las cuatro fuerzas fundamentales: la gravitacional, la electromagnética y las fuerzas de interacción fuerte y débil.

⁴⁵⁶ El tiempo de Planck es la unidad de tiempo considerada como el intervalo temporal más pequeño que puede ser medido —tp—. En cosmología representa el instante de tiempo más antiguo en el que las leyes de la física pueden ser utilizadas para estudiar la naturaleza y evolución del Universo.

⁴⁵⁷ Multiverso es el grupo de todos universos y dimensiones posibles. El término lo inventó Andy Nimmo, vice-director de la *British Interplanetary Society* de Escocia. La definición original de multiverso era: un universo aparente, una multiplicidad que se combina para ser el universo entero.

podría ser un planeta como el de *El planeta prohibido* de Fred McLeod, los verdaderos enemigos son los monstruos que engendra la razón o la sinrazón.

La novela consta de 565 páginas en la edición empleada, con su prólogo y epílogo, a los que se añade también una nota del autor en que agradece la colaboración en su texto de varios científicos y da cuenta de las lecturas más o menos técnicas de que se ha servido para dar verosimilitud a su historia. La novela se divide en nueve partes tituladas y 33 capítulos. Cada una de las nueve partes recoge una cita que sirve de indicio al lector. Así, por ejemplo, comienza con una de Dante (*Paradiso II*) —“Las aguas por las que navegaré nadie las ha surcado”— y cierra con la impactante pregunta “Dios mío, ¿qué hemos hecho?” formulada por Robert A. Lewis, copiloto del *Enola Gay*, avión que arrojó la bomba atómica sobre Hiroshima. Como vemos, de nuevo el miedo al mal uso de la tecnología marca la novela de Somoza.

Como es usual en las obras de *cf*, el prólogo sitúa al lector en un lugar, la ficticia sierra Ollero⁴⁵⁸, y fija una fecha, 1992, año en el que produce un extraño hecho sin aparente ilación con el relato, que arranca en Milán, en el año 2015. A cientos de kilómetros y a 23 años de distancia en el tiempo se produce el hecho que los protagonistas tendrán que ir explicando y que no es otro que el origen de la verdadera trama de la historia.

Comienza la presentación de los diferentes escenarios espaciales y temporales. Somoza da su visión de las teorías de Einstein y de las Cuerdas y las pone en boca de su protagonista Elisa, una profesora universitaria que está explicando a sus alumnos:

(...) el extraordinario fenómeno de que la realidad posee más de tres dimensiones, quizá más que el largo-ancho-alto observable a simple vista. La relatividad general de Einstein había demostrado que el tiempo es una cuarta dimensión, y la compleja teoría de cuerdas, cuyas derivaciones constituían un reto para la física actual, afirmaba que existían al menos nueve dimensiones espaciales más, algo inconcebible para la mente humana. (Somoza, 2006: 22)

Víctor, otro de los protagonistas, compañero de trabajo y estudios de Elisa, se declara católico y afirma que cree que existe un poder maligno y sobrenatural que la ciencia nunca podrá explicar. Elisa le asegura:

⁴⁵⁸ No hemos encontrado en ningún atlas una sierra con ese nombre, que por otro lado nos resulta muy común. Imaginamos que es mérito del autor.

Me alegra oírte decir eso, porque así crearás con más facilidad lo que voy a contarte. No sé si tiene que ver con el diablo, pero es un mal. Un mal espantoso, inconcebible, que la ciencia no puede explicar. (*ibid*: 56)

Somoza hace una elipsis y retrocede al año 2005. Elisa es elegida por su currículum para un proyecto científico de gran relevancia dirigido por el reputado científico español David Blanes en el que también participa Valente Sharpe, un estudiante destacado por su gran inteligencia, pero con una personalidad complicada.

Una persona que se hace pasar por periodista consigue intimar con ella y sonsacarle información sobre su trabajo y sobre el trabajo de Blanes, cuya “teoría de la secuoya” podría hacerle valedor del Nobel de Física. Según la teoría de Blanes

(...) existen ciertas cuerdas (subatómicas) que se pueden abrir a baja energía: las del tiempo. Blanes ha demostrado matemáticamente que el tiempo está formado por cuerdas, como cualquier otra cosa material (...) los viajes al pasado son pura ciencia-ficción. Están prohibidos por la leyes básicas de la física. No hay marcha atrás posible (...) El tiempo sólo puede ir hacia delante, hacia el futuro. Pero si la teoría de Blanes fuera correcta, existiría otra posibilidad... Podríamos abrir las cuerdas del tiempo para ver el pasado. (*ibid*: 72-73)

Hasta ahora, descubrimos en la novela planteamientos similares a los de Cotrina en *Tiempo muerto*. Una protagonista femenina española embarcada en un gran proyecto internacional y una posibilidad: no de viajar al pasado, pero sí de contemplarlo.

Como tantos otros, José Carlos Somoza recurre a San Agustín para definir lo que es el tiempo. La mayoría de los escritores que escriben sobre viajes en el tiempo suelen incluir en sus novelas definiciones y apreciaciones sobre la naturaleza del tiempo. *Zigzag* no es una excepción.

El tiempo es extraño.

Su extrañeza procede, sobre todo de lo familiar que nos resulta. No pasa un día sin que lo tengamos en cuenta. Lo medimos, pero no podemos verlo. Es tan evanescente como el alma, y a la vez se trata de un fenómeno físico, demostrable y universal. San Agustín resumió estas contradicciones con la apostilla: *Si non rogas, intelligo* (Comprendo lo que es si no me lo preguntas). (*ibid*: 141)

Sin abandonar esta línea teórica, Somoza sigue aportando hipótesis, teorías o argumentos para ir cimentando la ficticia teoría de la secuoya. A la pregunta por la

velocidad a la que avanza el tiempo, Somoza emplea los argumentos de la conferencia de un científico con una respuesta que incide directamente sobre la citada teoría, uno de los *novum*, aunque no original, de la obra.

Los estudiantes de bachillerato que caen en la trampa que tiende esta pregunta falsamente sencilla contestan a veces: A un segundo por segundo. Pero esto carece de sentido. La velocidad relaciona siempre una medida de distancia con otra de tiempo, de manera que no es posible responder: A un segundo por segundo (...) Por otra parte, si se trata de una dimensión más, tal como afirma la relatividad, es bastante distinta de las otras tres: porque en el espacio podemos desplazarnos arriba y abajo, a izquierda y derecha y adelante y atrás, pero en el tiempo sólo podemos ir hacia delante ¿Por qué? ¿Qué nos impide volver a vivir o ya vivido, o siquiera volver a verlo?. (*ibid*:142)

En la tercera parte de su novela, titulada “La isla”, Somoza traslada a sus protagonistas a una isla remota en el océano Índico, Nueva Nelson⁴⁵⁹. La cita que acompaña al título “La isla está llena de ruidos” de William Shakespeare es sin duda un homenaje⁴⁶⁰ al autor de *La tempestad* tan presente en la obra.

La isla se convierte en una suerte de cárcel: los personajes no pueden abandonarla y como resulta habitual en los momentos de crisis, esta situación servirá para que cada uno saque de sí lo mejor y lo peor que lleva dentro. Una vez más, el autor expone a los personajes a situaciones extremas para que muestren sus grandezas y miserias.

Por fin, en la cuarta parte de la novela el autor explica el Proyecto Zigzag patrocinado por el Eagle Group. Un proyecto calificado de alto secreto. Se trata de ver el pasado y grabar esas cuerdas de tiempo abiertas. Los científicos ignoran las consecuencias que puede acarrear ver a Jesucristo, Mahoma o Buda, por citar algunos ejemplos. ¿Qué sucedería si se descubren aspectos de la vida de los fundadores de las religiones más importantes que se oponen a lo que las iglesias de cada fe han estado haciendo creer a millones de personas durante siglos?

La religión como en muchas de las novelas españolas de *cf* tiene un fuerte protagonismo. Cotrina, en *Tiempo muerto*, opta por “no poder ver” a Jesús, Mahoma y Buda, precisamente debido a uno de esos tiempos muertos que se producen sin

⁴⁵⁹ Isla producto de la imaginación del autor. Al menos no consta en lo atlas consultados.

⁴⁶⁰ No obstante, el homenaje de Somoza a Shakespeare alcanza su grado máximo en su novela *El cebo*. En esta obra las propias tragedias de Shakespeare forman parte del entrenamiento de unas “policías” singulares que tienen que adoptar unos complejos papeles para desarrollar su trabajo diario.

explicación. Como veremos, Eduardo Vaquerizo, en uno de los *spin off* de la *Noche de Hipatia*, asume más riesgos.

Las observaciones en *Zigzag* comienzan. Se remontan un millón de años atrás, al Pleistoceno y muestran un planeta en plena fase de deshielo de la glaciación. Las imágenes les perturban profundamente con “un soplo de inquietud”. Es el llamado “Impacto”⁴⁶¹; una reacción especial ante las imágenes del pasado. El autor utiliza los estudios del siquiatra y psicólogo Gustav Jung para aventurar una hipótesis:

(...) quizá Jung tenía razón y poseamos un inconsciente colectivo repleto de arquetipos, algo así como una memoria genética de la especie, y las imágenes de las cuerdas del tiempo abiertas, de alguna manera, la perturban. Piensen que esa zona de nuestro inconsciente ha permanecido inviolada durante generaciones, y de repente, por primera vez la puerta se abre y penetra la luz en esa oscuridad... (*ibid*: 211)

Entre los síntomas del Impacto se encuentra la ansiedad, la despersonalización y des-realización, el insomnio y hasta fenómenos alucinatorios.

Ya hemos apuntado que viajar en el tiempo suele acarrear consecuencias negativas. Ante el temor a las secuelas de las visitas al pasado se dicta una norma de seguridad: cuando alguien contemple una imagen pretérita por primera vez lo tiene que hacer en grupo. A pesar de las precauciones, los hechos inexplicables siguen sucediéndose.

Elisa se siente observada, vigilada y hasta mancillada por una de las visiones. Se está traspasando esa frontera clásica y moralizante de la literatura de *cf* que dice que hay líneas que no se deben cruzar y que hacerlo puede ser peligroso y acarrear consecuencias imprevisibles. Fronteras como la creación de vida o, en este caso, la manipulación del tiempo.

A partir de ese momento se narran ciertos aspectos de los experimentos –se consigue ver dinosaurios con antenitas en el Lago del Sol y se contempla a la que llaman “la mujer de Jerusalén” de los tiempos de Jesucristo que parecía mirarlos y ser consciente de su observación. Mientras tanto, los ángulos más oscuros de los personajes se van dejando ver. Valente, el más inquietante de todos los personajes, es el primero en desaparecer.

⁴⁶¹ Como hemos visto, en *Tiempo muerto* Cotrina imagina el “Mal de Cronos”.

La religión sigue sobrevolando la narración y en ciertos momentos se posa con rotundidad. Silberg, otro de los científicos que participa en el Proyecto Zigzag, a raíz de todas las fatalidades que se están produciendo, se pregunta por la posible causa de lo que considera un castigo espantoso.

¿Quizá el hecho de haber transgredido la prohibición más tajante que Dios había hecho al hombre? Tras expulsar a Adán del paraíso Dios había enviado a un ángel con espada de fuego para que guardase la entrada. No puedes regresar: el pasado es un paraíso inaccesible para ti. (*ibid*: 410)

Y es que una vez que los supervivientes abandonan la isla la maldición les persigue por todo el mundo y a lo largo del tiempo; los que han ido muriendo lo han hecho de forma cruenta y momificados, sin putrefacción. Mueren en poco tiempo, pero parece que hubiera sucedido hace meses. Las muertes vienen precedidas de cortes de energía. Él —un ente, un fantasma, una presencia...— entra en la oscuridad... y las mujeres del grupo suelen esperarle vestidas como furcias para la ocasión deseando y temiendo a la vez la humillación a la que saben serán sometidas.

Zigzag ha dejado de ser un proyecto para ser el enemigo. Todos sospechan que Zigzag, el “fantasma”, la “entidad”, el “asesino silencioso” es Ric Valente. Y teorizan sobre la posibilidad de que se desdoble cuando duerme y ese desdoblamiento proceda de una de las múltiples personas que Valente era cuando estaba dormido, un desdoblamiento de la parte más íntima y salvaje... Volvemos a los monstruos de la razón. Valente hacía pruebas con personas dormidas abriendo cuerdas temporales. Zigzag, el desdoblado, tiene que ser uno de los cuatro personajes que participaron en el proyecto y aún viven. De la *cf* y el terror, vamos pasando a la literatura policiaca.

Huyendo del Eagle Group los supervivientes regresan a la isla para tratar de desenmarañar la trama, descubrir quién está intentando acabar con ellos y, a su vez, acabar con él. Zigzag ahora consigue extraer la energía que necesita de aparatos desconectados. Como en tantas narraciones, desde el *Frankenstein* de Mary Shelley, la electricidad juega un papel determinante; el desdoblado necesita de esta energía para manifestarse.

Blanes concluye que Zigzag es un monstruo: “Sí, un monstruo, el peor de todos: una persona normal y corriente en un instante cualquiera”. El monstruo refleja los peores deseos de una persona en un intervalo de tiempo aislado. En ese momento,

comienza una discusión filosófico-religiosa entre Víctor y Blanes, integrantes del grupo de investigadores, sobre el bien y el mal. Para Blanes ya está claro que Valente no es Zigzag sino “un simple error”.

Víctor resulta ser Zigzag. Valente volvió al pasado, a Sierra Ollero en 1992, donde Víctor descubrió a Valente engañándole con su novia y captó ese preciso instante de furia del “más beato” de todos. Víctor culpable inconsciente, comprende que debe morir y se deja matar para que pueda vivir Elisa.

La tempestad, *El planeta prohibido* y, por qué no, la novela de Cotrina, *Tiempo muerto* conviven de alguna manera en *Zigzag*, donde todo es relativo: ni los buenos son tan buenos ni los supuestos villanos son tan malos.

Somoza recurre a un tema también clásico de la literatura universal: la insondable capacidad del alma humana para sorprender a los que prejuzgan.

Otro detalle importante, y también clásico en este tipo de narrativa, es que a lo largo de toda la obra es patente la idea —en momentos de forma explícita— de que los científicos abominan de que su terrible descubrimiento llegue a ser empleado con fines militares —temen que *Zigzag* se convierta en el Hiroshima del s. XXI— y como ya hemos mencionado, Somoza deja traslucir que la ciencia debe observar unos límites y no rebasarlos bajo ningún concepto. También está presente lo peligroso que es jugar a ser Dios o, en su defecto, viajar al pasado para cerciorarse de su existencia sin, para colmo, tener en cuenta que errar es algo muy humano.

Según algunos de los investigadores y escritores entrevistados, como el filólogo Fernando Ángel Moreno o el escritor Eduardo Vaquerizo, Somoza ha sostenido vehementemente en algún foro que esta novela no es *cf*. En la sinopsis del libro — recordemos que estamos hablando de una gran editorial generalista— no aparecen estas palabras por ningún lado. Paradójicamente, en la solapa de *El cebo* (2010) del mismo autor, se destaca que *Zigzag* ha sido “finalista del premio John W. Campbell, en EE.UU.; la primera novela en castellano que opta a ese prestigios galardón”. Aunque también se les olvida reseñar que es un premio de *cf*.

7.3.3. *Navigatio* (2009), una leyenda de cine

En 2009, la editorial Planeta publicó *Navigatio*, una novela de Javier González que salió de imprenta con el marchamo de *best seller*. La obra tiene todos los ingredientes de una novela de aventuras, ritmo trepidante, mucha acción y misterios que

resolver. Una obra que sigue la estela de Dan Brown, dirigida a un público tan amplio como concreto.

Javier González se licenció en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid y ejerció la abogacía hasta 1986, año en que comenzó a trabajar en el sector publicitario. Como escritor ha firmado *Un día de gloria* (Ediciones del Bronce, 2001) y *La quinta corona* (Plaza & Janés, 2006), con la que obtuvo un gran éxito de ventas internacional y se editó en siete países.

Los derechos de *Navigatio* se vendieron en Polonia, Holanda, Grecia y Rumanía, incluso antes de su publicación en España.

En la promoción de la novela se encarece el hecho de que la novela se inspira en la leyenda popular de la isla de San Borondón, una isla que aparece y desaparece del horizonte desde hace varios siglos, y que fue objeto de la *Navigatio Sancti Brendani* (escrita hacia 900) auténtico *best seller* de la Edad Media, que da cuenta del viaje del abad Brendanus (San Borondón) con catorce de sus monjes, en una frágil embarcación, hasta el que creían el paraíso terrenal.

La *Navigatio* de Javier González se inicia con un suceso y una fecha. El 6 de junio de 2009, tras el falso muro de una iglesia en restauración, situada en un pequeño pueblo de Castilla, aparecen la talla de una Virgen, un extraño manuscrito, los restos momificados de un monje y una supuesta reliquia.

Con esta aparición da comienzo el misterio que debe resolverse. Un misterio que implica a la Iglesia católica, tema de moda entre los escritores y cineastas en los últimos años. El poder terrenal se mezcla con el espiritual, y aparecen conspiraciones de todo tipo.

Con el estudio del manuscrito encontrado —una hipotética falsificación de un texto medieval del siglo VI, el *Navigatio Sancti Brendani abatis*— se arrojan las primeras conclusiones inverosímiles: el manuscrito sólo tiene 80 años de antigüedad, pero ha sido elaborado con los mismos elementos y características de un códice medieval. El Vaticano no encuentra una explicación científica razonable para la reliquia.

Alejandra Recasens, la doctora forense encargada de la autopsia de los restos del monje, y un historiador americano, Sebastian Cameron, que ha venido a España a localizar exteriores para una superproducción cinematográfica, serán los encargados de desenmarañar los misterios que acompañan al extraño hallazgo.

Ambos están a punto de descubrir un secreto que cambiará la historia de la

humanidad y el concepto que tenemos del tiempo. Todas las respuestas, se supone, se encuentran en la Isla del Final del Tiempo, la Isla de San Borondón.

El autor nos ofrece un esmerado relato de las ocasiones en que se ha “visto” la isla o se han enviado expediciones para encontrarla.

Los "testigos directos" la sitúan en el extremo occidental del archipiélago, entre las islas de La Palma, La Gomera y El Hierro. La leyenda de San Borondón llegó a adquirir tal fuerza en Canarias que durante los siglos XVI, XVII y XVIII fueron numerosas las expediciones de exploración organizadas con el objeto de descubrirla y conquistarla. Leonardo Torriani, ingeniero encargado por Felipe II para fortificar las Islas Canarias, a finales del siglo XVI, describe sus dimensiones y localización y aporta como prueba de su existencia las arribadas fortuitas de algunos marinos a lo largo del siglo XVI.

Dos cartografías del siglo VIII hacen mención a la isla de San Borondón. En 1234, Marcos Martínez menciona en el planisferio de Ebstorf la “Isla Perdida” junto a la siguiente leyenda: “San Brandón la descubrió, pero nadie la ha encontrado desde entonces”. La isla también se menciona en el *Mapamundi de Hereford*, hacia el año 1275, en los de Pizzigano (1367), Weimar (1424), Beccari (1435), Toscanelli (1467) Cazorla, Torriani o Pedro Agustín del Castillo (1686).

Hasta Cristóbal Colón en su diario de a bordo, el día martes 25 de septiembre de 1492, consigna que fue vista tierra en las siguientes coordenadas “Gueste, y que fuesen todos al sudeste adonde avía parecido la tierra. Avrían andado aquel día al Gueste 4° leguas y media, y en la noche al sudeste 17 leguas...” (textual).

Subrayemos por último, que como recuerda Javier González, en 1958, el ABC publicó una foto de la supuesta isla de San Borondón. La foto fue obtenida por Manuel Rodríguez Quintero vecino de los Llanos de Aridane.

No obstante, Javier González se topó con la isla lejos del archipiélago canario:

A mi se me apareció San Borondón, en la Biblioteca Nacional, en un libro del siglo XIX que recogía las actas de la Real Audiencia de Canarias. Fue mágico. Yo tenía otro libro, pero este encuentro cambió todo. Un marino relata su experiencia en esta isla y coincide con otros relatos de gente que dice haber vivido lo mismo con grandes diferencias de tiempo. (EJG)

Para comenzar la novela, Javier González elige a Cervantes: “La isla de San Borondón encantada vale más que diez San Borondones descubiertas” (Noticia general

de las Islas de Canaria, Imprenta de Blas Román, 1772: 89). Desconocemos su pretensión, pero el autor resume con la afirmación de Miguel de Cervantes toda la filosofía de *Navigatio*.

Sea como fuere es este un buen comienzo para una obra que ha recopilado todos los elementos de las novelas y películas fantásticas y de *cf* de éxito, combinándolos con astucia. Y, de alguna manera, así lo confirma el escritor Javier Sierra en el *booktrailer* de presentación de *Navigatio*: “Una novela con todos esos ingredientes que me fascinan. Libros como éste nos recuerdan que incluso los mayores misterios pueden encontrarse aquí, a la vuelta de la esquina”.

De todos modos, lo que más nos interesa de esta obra es su estrecha relación con el lenguaje cinematográfico y las películas de *cf* y fantasía que han llenado las cartelera entre finales del siglo XX y los inicios del siglo XXI. El propio autor nos lo confirma:

Navigatio es un buen ejemplo de como me gustan que sean los trabajos: muy visuales. Soy un enamorado del cine y creo que se percibe un lenguaje cinematográfico. Se han interesado un par de productoras, pero de mis novelas salen películas carísimas (...) Me interesa más el cine de ciencia ficción que la literatura fantástica... *Blade Runner*, *2001* y bajando un escalón la saga de la teniente Ripley. El problema de la ciencia ficción, excepto la escrita por autores muy serios, es que hay cada cosa que se te abren las carnes. Se ha establecido que hay mucho friki y cabe todo. (EJG)

No obstante, también asegura que con historias como la de *Navigatio* “la única forma de pactar con el lector es que haya un gran peso documental detrás” (EJG). Y resume la conclusión a la que su investigación le ha llevado:

Navigatio existe, se escribe en el siglo V, en teoría, por un monje irlandés que te narra un viaje fantástico. Es la navegación del abad san Brendano y sus monjes en un viaje de peregrinación en el que tienen unas experiencias fantásticas hasta llegar a la isla del Paraíso, rebautizada como San Borondón. Una isla que aparece y desaparece en el Atlántico desde hace miles de años sin pauta alguna. (EJG)

En la novela se intercalan manuscritos, actas oficiales, recreaciones históricas y la pura imaginación de González. A la pregunta de si se puede cuantificar la documentación real frente a la ficción, responde el autor:

Todos los viajes en el tiempo están muy documentados, hay personajes que no estaban ahí y está novelado, pero yo diría que hay un 75% de historia y un 25% de ficción, lo que pasa es que esta "es muy gorda"; pesa mucho en la historia. (EJG)

Curiosamente, a pesar de que el libro se cimenta sobre una añeja leyenda, los viajes en el tiempo no se producen tan sólo de una forma "mágica", también entra en juego un acelerador de partículas capaz de trasladar a personas a través del tiempo.

Me encontré con la historia fascinante del acelerador de partículas. Es un aparato que está por descubrir; no sabemos qué se puede hacer con un bicharraco así y, además, me hizo mucha gracia porque igual que yo novelo, se estropeó nada más empezar a funcionar. Aunque no han explicado por qué. Los viajes en el tiempo son posibles, físicamente, pero todavía no se ha desarrollado la energía suficiente para poder plantearlos. En el momento que el acelerador de partículas se construye nos encontramos con una fuente de energía bestial, inimaginable e inagotable. En teoría, este acelerador podría ser una puerta para, si son capaces, recrear un agujero de gusano que podría abrir una puerta espacio temporal. (EJG)

Los personajes protagonistas de Javier González viajan al año 33 d.C. a Jerusalén. Jesús ya ha sido crucificado, y al contrario de lo que el lector podía esperar, no llegan a encontrarse con el Mesías. En el 391 d.C., en Alejandría, sí conocen el trabajo de Hipatia. También se trasladan al Madrid de 1734, a Rusia en 1812, a Toledo en 1936... Las situaciones que se producen en estos destinos no son las habituales en otras obras de *cf.*

Me gusta llevar a los personajes a situaciones insólitas; creo que hay que sorprender al lector. Los viajes que hacen los personajes de *Navigatio* son a hechos poco conocidos, aunque Hipatia se haya popularizado gracias a la última película de Amenábar. Pongo al lector en situaciones desacostumbradas, como el incendio del Alcázar de Madrid o el paso del Veresina... Situaciones un poco marcianas. (EJG)

El final de la novela es abierto y es que, con tantas peripecias, se antoja complicado cerrarlo.

Creo, como autor, que no se me ha ido de las manos. Es un libro que te exige mucha atención, no se puede entrar en este libro sin más. Le exijo al lector que entre en el juego, pues si entra, se lo va a pasar muy bien. Los lectores no implicados no me interesan. Es el

tipo de libros que también me gustan a mí. Como lector disfruto de finales abiertos que me permiten seguir trabajando mi imaginación. Aunque reconozco que es un poco peliculero. (EJG)

Precisamente es esa cercanía al lenguaje cinematográfico lo que más nos interesa de esta obra escrita en clave visual, y que se sirve más de la memoria cinematográfica que literaria para reconocer a los personajes y momentos históricos.

En cuanto al género, hay que volver a la mixtura de la que habla Rodríguez Merchán en este mismo capítulo de la tesis. No es fácil catalogar esta obra aunque viendo y escuchando el book trailer podemos asociarla con el tipo de cine que ya hemos mencionado. El propio González recuerda que ya se encontraron dificultades cuando estaban tramitando la venta de la novela.

Mi agente me decía que un problema para los editores era que no tuviera calificación posible; ellos quieren sus catedrales y sus templarios... *Navigatio* es un cóctel de géneros y es una novela muy fácil de leer, pero muy difícil de contar. La parte positiva es que ¡entre paréntesis! es una novela diferente. (EJG)

7.3.4. *Cathedral* (2010), la nave de Dios.

En 2010, Óscar Casado Díaz publicó *Cathedral*, una *space opera* épica que acoge a “santos guerreros” con espadas de *adamantium*⁴⁶², mercenarios, monopolios interestelares, majestuosas y enigmáticas astronaves y el secreto de la evolución humana.

Óscar Casado es licenciado en Filología Hispánica y Doctor en Teoría Literaria por la Universidad Autónoma de Madrid. En la Introducción de este trabajo ya hemos hechos mención a la tesis doctoral de este autor, sobre la narrativa de *cf* de Tomás Salvador y su obra *La nave* (1959). Casado también es destacado poeta y sus obras dramáticas han sido representadas por diversos grupos de teatro.

En CATHEDRAL (en mayúsculas en toda la novela) el autor sumerge al lector en un mundo oscuro, con una estética gótico futurista que lo transporta al universo Riddick (*The chronicles of Riddick*, 2004) de David Twohy y a los pasajes más oscuros de la saga *Star wars* de George Lucas.

⁴⁶² El *adamantium* es un material indestructible mitológico que fue adoptado como material para el esqueleto artificial de Lobezno, un personaje de comic de la Marvel perteneciente a la saga de los X-Men (En España también conocidos como Patrulla X)

La novela consta de 253 páginas, divididas en 24 capítulos que abren con una cita en latín y se numeran de mayor a menor. Una suerte de cuenta atrás que comienza en el 24, continúa con subcapítulos 24.05, 24.04... etcétera, hasta finalizar en el capítulo 0 y sus consiguientes subcapítulos. Esta estructura al principio provoca cierta confusión o ambigüedad, pues el lector no es consciente de si se trata de un minutaje, un *timing*, o un tipo de estructura experimental puesta en marcha por el autor. Con el transcurso y final de la historia se comprende que, efectivamente, lo buscado es una cuenta atrás, la cuenta atrás para el nuevo inicio, para el salto evolutivo que consideramos el *novum* de la narración: la transformación del hombre en máquina y ésta en Dios.

La novela de Casado no es fácil de leer —es la menos apta para todos los públicos de las que recogemos en este capítulo—, pero tiene una gran consistencia, consigue provocar sensaciones claustrofóbicas y agorafóbicas al lector y, además, se puede entrar en ella tanto por la vertiente de la *cf*, la fantasía épica de capa y espada, como de la filosofía evolutiva.

En *Cathedral* la religión está muy presente, tanto o más que en *Elois y Morlocks*. *Novela de lo por venir*, aunque desde una perspectiva —sentimos abusar del término— retrofuturista. El latín, como ya hemos visto es una seña de identidad en un universo dominado por el hombre, las espadas de *adamantium* son el arma más letal, la Ordo Draconis sucede a la de los templarios como guardianes de un secreto que todavía no se ha dado a conocer. La “iglesia” es más que un estado supranacional, es una forma de concebir una sociedad interplanetaria que, además, está en guerra con otros estamentos de poder.

La evolución también ocupa un lugar preponderante, aunque de manera diametralmente opuesta a las obras finiseculares del siglo XIX o a las más recientes del siglo XXI. Como en *2001* de Kubrick, el salto evolutivo se producirá en el espacio, pero poco más tiene que ver con la creación del cineasta norteamericano.

En *Cathedral* el viaje en el tiempo se produce cuando el piloto de una nave queda en situación de naufragio espacial tras un fallo del módulo de hiperespacio, una vez dentro de un agujero temporal. Está a miles de años de cualquier posibilidad de salvación. Su única salida es entrar en el nido de hibernación que le puede mantener en un estado de vida latente durante 550 años.

Supera ese límite y es despertado 749 años después por el ordenador de la nave de emergencia. Hay otra nave cerca, lo que se supone, asegura su salvación.

La misteriosa nave es Cathedral, diseñada por Theus Prome, el precursor, el propheta; la nave que guarda todas las esperanzas de futuro de la humanidad. Allí es auxiliado por un “dragón”, un clérigo de la secta Ordo Draconis, perteneciente a la Ecclesia Veritatis que, durante siglos, y tras cruentas guerras, ha ostentado el poder de un imperio galáctico junto a las más prosaica Unión Universal Empresarial.

Cathedral se acabó de construir durante la Cuarta Guerra Eclesiástica y fue la responsable de que finalizara el conflicto dando la victoria a la Ecclesia Veritatis. Cathedral estuvo perdida en el espacio durante miles de años y ahora ha sido encontrada. La Unión Universal Empresarial se hace cargo, sirviéndose de un poderoso ejército mercenario, de la puesta en marcha de sus sistemas para viajar a alguna galaxia conocida. No obstante, la propietaria, la Ecclesia Veritatis pone una condición: que viaje con ellos el monje Úller de la Ordo Draconis. Según para quien "CATHEDRAL es la realización del sueño de un genio (...) Prome era un genio. También un propheta" (Casado, 2010: 167). Para la Ordo Draconis, Cathedral responde a un plan divino.

La Terra (lo de denominar Tierra a la Tierra, parece prohibido en la mayoría de las obras de *cf*) es casi una leyenda, el mítico planeta o colonia del que partió toda la expansión humana.

Las conversaciones entre los mercenarios van presentando los primeros indicios del devenir de la historia. Uno de los mercenarios asegura:

—Tío, esto ya no tiene remedio. Estamos obligados a degenerar eternamente. La tecnología actual nos impide sucumbir ante cualquier cosa que amenace nuestra especie: plagas, desastres cósmicos, razas alienígenas... ¡Qué sé yo! Toda esa mierda. ¿Inmovilismo? Sí. Nos hemos condenado a vivir en esta puta realidad. No tenemos escapatoria. Nuestra especie está jodidamente inmóvil.

—Te equivocas, hijo. Somos un jodido eslabón de una jodida cadena que no sabemos a dónde nos lleva. Si hemos dejado de evolucionar, estamos obligados a desaparecer. Atiende a lo que digo: todo tiene un final; lo que vive tiene que morir. Esas son las putas reglas". (*ibid*: 170-171)

Cathedral es la pregunta y también la respuesta. Cathedral, majestuosa y de dimensiones colosales, es un buen lugar para esconderse junto al clérigo y evitar a los mercenarios. Para que el personaje principal pueda ir descubriéndose y para rescatar sus pensamientos, los recuerdos que le han sido implantados, el plan, habrá que cumplir una misión:

¿Hasta qué punto CATHEDRAL escondía el legado de Prome? Era su mejor obra; mucho más que una impresionante máquina de guerra. Toda su vida buscó sin éxito el Sistema perfecto, el Sistema omnipotente. La materialización del Dios de la Ecclesia Veritatis. Pero es una búsqueda imposible. (*ibid*: 172)

La persecución, el papel del clérigo guerrero que le protege, la nave, todo va cobrando sentido. El miedo de los perseguidores, también.

Durante milenios hemos luchado para mantener a las máquinas bajo control y fuera de la esfera de poder. Han sido creadas para someterlas a nuestra voluntad; cada una de sus acciones ha tenido la finalidad de lograr el mayor bien humano y, por qué no reconocerlo, servir al poder que ostentamos determinados imperios comerciales. Por el grado de tecnología actual, Mariscal, no ignoramos que son demasiado superiores a nosotros; por eso las leyes universales, le recuerdo que siempre han obligado a crear máquinas dependientes. Si una orden del poder de la Ordo Draconis es controlada por máquinas, puede hacer que entre en crisis todo nuestro Sistema político, social y económico actual, basado en el imperialismo de control planetario y colonial. (*ibid*: 179)

Como ya planteara Ángel Torres Quesada en el Orden Estelar, la conquista del espacio, del universo, suele producirse en el marco de regímenes de corte imperialista y, como ha sucedido históricamente, es el comercio lo que mueve a los descubridores que se embarcan para huir, conquistar y guerrear.

Pero todo está descubierto y conquistado. El estancamiento de la especie parece que la encamina a la extinción y en *Cathedral* se baraja ese planteamiento.

—En el corazón de CATHEDRAL se esconde el principio de la decadencia del ser humano; el final de su hegemonía.

—¿Se trata de un arma poderosa? ¿De una invención que supere a todas las demás?

—No, se trata de un Sistema.

...

Le pregunté:

—¿Qué clase de Sistema?

—¿Crees en Dios?

(...)

—Y si Dios existiese... ¿Crees que alguien podría ser capaz de reproducir en un Sistema la mente de Dios?

Pensé que eso era imposible. Úller continuó:

—La Ordo Draconis sabe que Prome dedicó a esa labor toda su vida; y el resultado está aquí; en CATHEDRAL. Ahora ha llegado el momento de recuperar su obra y de dotarla de realidad. (*ibid*: 205)

Todo está dispuesto. El agotamiento de la especie fue profetizado por Prome y se dedicó a la labor de prepararlo todo para que se produjese el recambio, el salto evolutivo.

—Prome ha dejado la base. Después esa base se autodesarrollará progresivamente hasta que consiga expandir todo su poder. La Ordo Draconis sólo se encargará de protegerla el tiempo necesario para que eso ocurra.

—¿Cuánto tiempo?

—Siglos. Milenios. No lo sabemos.

—¿Para qué todo esto?

(...)

—La humanidad ha llegado a su límite de desarrollo. La Ordo Draconis mantiene el pensamiento de Prome: el ser humano es sólo un eslabón en la cadena evolutiva. Su tiempo se ha cumplido: ha llegado el momento de la máquina. (*ibid*: 206)

Como hemos detectado en muchas de las obras analizadas, el nivel de progreso de la especie se suele medir por la capacidad destructiva que obtiene de los adelantos tecnológicos. Sin pretender otorgarle rango de axioma, sí consideramos que es una proposición correcta aunque no exclusivista. En innumerables obras las conclusiones están relacionadas con el mal uso de los avances científicos, la crítica del deseo de querer compararse, igualar o superar el supuesto poder divino.

Casado integra en su novela esa tendencia “pseudotecnofóbica” con un supuesto novedoso mecanicismo que no se contrapone al sentimiento religioso. El autor pone la explicación en boca de Úller que, también hay que decirlo, trae a la memoria la labor y la actuación de los jesuitas en muchos periodos históricos en los que han enarbolado su máxima de “salvación y perfeccionamiento del prójimo” . De esta manera, el religioso recuerda al responsable militar del rescate de Cathedral el precio del progreso de la especie:

Olvidas el precio de semejante esplendor. Olvidas las guerras, los genocidios, exterminios de especies alienígenas, los millones de víctimas inocentes que provocan las sangrientas luchas por el control de las colonias, la agonía de todos aquellos que viven en condiciones

infrahumanas, las hambrunas que causan los bloqueos económicos... Olvidas que el esplendor de esa supremacía se sostiene sobre la carne y el sufrimiento de los propios seres humanos, donde las inmensas mayorías viven oprimidas bajo las cadenas de una minúscula minoría, y que hasta ahora, la ciencia, la técnica, el progreso han sido utilizadas para mantener la humillación y la injusticia. (*ibid*: 246)

Oscar Casado consigue una obra diferente, en la que el viaje en el tiempo, de nuevo, es una herramienta literaria a la que apenas da uso. Una novela en la que hay vida después de la extinción de la humanidad y donde el avance tecnológico lejos de acabar con Dios, lo acerca, lo hace uno con la máquina creada por el hombre.

7.3.5. *La última noche de Hipatia* (2009), una paradoja maldita

Eduardo Vaquerizo, del que ya analizamos un par de obras en el capítulo dedicado a las ucronías, es uno de los autores de mayor peso en el panorama literario español de *cf* aunque su producción, hasta el momento, no sea demasiado extensa. Es un narrador que cuida el lenguaje, los detalles y al que no le arredra la complejidad de la trama. Dicho de otra manera: es un escritor de *cf* que sabe que la forma es tan importante como el fondo.

Sus inicios de la mano del *fandom* le han alejado del mercado generalista, pero con *La última noche de Hipatia*, y como reconoce, firma una novela apta para todos los públicos.

Es de las pocas que tengo en la que no necesitas haber leído mucha *cf* para disfrutarla y un ejemplo de las obras que me gustaría escribir en el futuro. En esa novela el elemento de ciencia ficción no es el protagonista de la historia. El debate que se abre, el destino de los protagonistas no está directamente relacionado con el viaje en el tiempo. Aquí la ciencia ficción es un elemento modesto y se limita a un papel de herramienta. Así adquiere una dimensión cómoda, manejable para cualquier público. (EEV)

Vaquerizo crea un relato en torno a un personaje histórico, lo que siempre es un ejercicio arriesgado. La interpretación de la historia está sujeta a debate y un solo error, si es de calado, puede dar al traste con toda la obra. En el caso de Hipatia, la documentación no ha sido lo más complicado dada la escasa información que existe sobre la matemática y responsable de la Biblioteca de Alejandría.

Con Hipatia hay una gran ventaja: es una época remota en la que casi no hay información y menos de fuentes originales. Algo queda en “La Suda”, una enciclopedia Bizantina que recopila saber antiguo, en muchas ocasiones de "segunda mano". Hay alguna reseña más pero la mayor parte de lo que se cree saber son especulaciones. Es lo bueno de escribir sobre épocas poco documentadas, el trabajo de fondo se hace más rápido. (EEV)

No obstante, la impresión para el lector no es esa. Eduardo Vaquerizo estructura una obra basada en los testimonios de varios personajes y la solvencia del autor consigue dotar de verosimilitud histórica a una trama que es pura ficción.

La última noche de Hipatia consta de 222 páginas, está dividida en 40 capítulos, una nota del autor, un mensaje de la Fundación Cronos y un postfacio o, según el autor, un *fix up*. La novela está estructurada alrededor de la narración de Marta Basendorf, una viajera en el tiempo; de fragmentos de las Memorias de Orestes, prefecto augustal de Egipto; de las cartas de Cirilo a Teófilo, patriarca de Alejandría, y también de otros fragmentos de escritos atribuidos a Cirilo, obispo de Alejandría y también patriarca de Alejandría. Las piezas van situando al lector en los dos marcos temporales, pero sobre todo en el religioso y sociológico.

Las cartas y testimonios se van alternando con las experiencias, en primera persona de Marta, de cómo es reclutada para el viaje, del propósito de éste, de cómo fue su desarrollo tecnológico o hasta de la presentación de los *gadgets* u objetos que fabrican a la forma de la época a visitar.

Vaquerizo recoge también testimonios de la propia Hipatia casi desde el principio de la narración, pero consigue mantener en suspenso al lector hasta el final, en el que desvela en qué consisten y por qué se han producido. Los testimonios de Hipatia vienen precedidos por una extraña numeración. El primero se reproduce en el capítulo 19:

789464 (Mi nombre es Hipatia, hija de Teón. Nací *ante diem quintum Calendas Martas* el año 1118 de la fundación de Roma...)

787165 (No, máquina, no he olvidado, quizá nunca lo haga.)

121466 (¿Mi familia? Mi familia, en realidad todo mi universo, fue siempre mi padre (...))
(Vaquerizo, 2009: 105)

Los testimonios de Hipatia no son muy abundantes, pero amplifican la curiosidad del lector sin prepararle para el desenlace. Presentan indicios, pero no los

suficientes para precipitar la conclusión. En uno de esos archivos se incluye, por ejemplo, la aclaración "Formato escrito, griego clásico, papel" (*ibid*: 216). En el resto, tan solo apuntes, *a priori*, inconexos:

098941 (Marta nunca me explicó de dónde venía realmente. No creía que pudiera entender este mundo, pero se equivocaba. Sois seres humanos, como yo. Vuestra mente se mueve por la lógica y el sentimiento, como la mía, como la de todos los habitantes de Alejandría. Las únicas diferencias son los vestidos, vuestras máquinas maravillosas capaces de volar, de navegar, de moverse por esas cintas de asfalto a gran velocidad) (Vaquerizo, 2009: 185)

Vaquerizo entremezcla la narración de Marta con las cartas y los diferentes testimonios, muchos de ellos de corte histórico, para componer un puzzle acrónico, pero coherente.

Marta abre el relato. Por la redacción recuerda a un diario, pero no hay en su texto fechas ni ningún tipo de aclaración y, como el lector irá descubriendo, no guarda cronología alguna. Es más, en esta novela circular y al mismo tiempo abierta, el autor comienza ofreciendo el desenlace de la historia aunque el lector no lo pueda deducir hasta el final físico de la obra.

Asimismo, consideramos que estamos ante una novela de difícil catalogación. En la cubierta, y como llamada a los posibles compradores, se anuncia como “Un viaje en el tiempo a la Alejandría del siglo IV d.C.”. Pero la novela es mucho más que eso. Es un arriesgado juego literario con una compleja estructura. Es una ficción histórica posible gracias a un planteamiento fantacientífico y también es una novela romántica y de aprendizaje en torno a una figura tan atractiva como la de Hipatia⁴⁶³.

La novela abre con lo que podría considerarse un indicio, pero este se acaba diluyendo con el transcurso del relato para, con un gran dominio del tiempo, ir emergiendo y dar sentido al desenlace.

Debemos destacar que la escultura de Bastis, mencionada en una cuantas ocasiones hace las veces de etérea columna vertebral del relato. Gracias a dicha escultura, y como veremos, se puede resumir la peripecia global con su planteamiento, nudo (presente en la cita que reproducimos) y desenlace.

⁴⁶³ Como hemos visto Hipatia también protagoniza un capítulo de la novela de Javier González *Navigatio* (2010) y fue llevada a la gran pantalla por Alejandro Amenábar en la hasta ahora producción más cara del cine español *Ágora* (2009), que consiguió siete Goyas de la Academia Española de Cine.

He terminado mi última tarea en este tiempo, acabo de abandonar la necrópolis de los dioses y allí he visitado la escultura de Bastis. Tardará mucho en volver a ser contemplada. (...) El olor de los nenúfares en el agua verde de las charcas me hace detenerme. Ese aroma siempre es un golpe a mi atención, un recordatorio de cuán lejos estoy de la tierra y el tiempo que me vieron nacer. (*ibid*: 11)

Marta está relatando en primera persona y en presente la destrucción de Alejandría. En el segundo capítulo, titulado “De las memorias de Orestes prefecto augustal de Egipto a finales del siglo IV” Vaquerizo sitúa al lector en el complicado momento político, sociológico y religioso donde transcurre gran parte de la novela. Orestes describe Alejandría como una ciudad en la que conviven egipcios, judíos, cristianos y griegos en la que comienzan a producirse disturbios. La situación queda resumida en palabras del prefecto que asegura que “es como vivir en el centro de una pira resinosa mientras tus vecinos más rencorosos se pasean con antorchas por los alrededores” (*ibid*: 19).

Vaquerizo recrea los últimos días de la Alejandría abierta y progresista, volcada en el conocimiento, templo y resguardo de la sabiduría. Un “paraíso” imaginado que se va degradando hasta, simbólicamente, alcanzar su punto más bajo cuando ni, la entonces respetada, Hipatia queda al margen de los duros acontecimientos que se precipitan. Una serie de acontecimientos que podrían haber variado el devenir histórico occidental. Vaquerizo apunta a la imposición de la religión católica por decreto como motor de la caída de la ciencia y las artes, del advenimiento de una edad oscura, la Edad Media, marcada por el retroceso cultural en todos los ámbitos.

En cierta medida, la novela se puede relacionar con muchas de las analizadas o mencionadas en esta tesis.

Como en *El Anacronópete*, el destino del viaje en el tiempo se realiza a un punto concreto del pasado con la intención de comprobar de primera mano cómo se desarrollaron los acontecimientos.

Como en la serie de *El orden estelar*, como en *Tiempo muerto* y en *Zigzag* la protagonista es una mujer. Marta Basendorf es el personaje principal y el objeto de su investigación, también: Hipatia. En la *cf* internacional esto no es algo demasiado habitual. En la española, tampoco. Vaquerizo ofrece una posible explicación a la escasez de protagonistas femeninas.

En la historia clásica de la *cf* española hemos pasado del personaje llamado John Smith y de un trasunto de una ciudad americana, hasta Pepe Pérez que es español y vive en Madrid. En ese camino hemos ido encontrando algún personaje femenino. Es cierto que el género, emparentado a menudo con la novela de aventuras, ha abusado del estereotipo de héroe viril. Incluso en la *cf* más evolucionada, es poco frecuente que se toque el punto de vista más femenino. En eso no colabora que la ciencia y la técnica haya sido, hasta hace poco, un terreno poco frecuentado por las mujeres. (EEV)

Como en *El fin de la eternidad*, se intenta crear un organismo capaz de moverse en el tiempo, en este caso con fines científicos. Como en la novela de Asimov, pero en un periodo de tiempo ínfimo en comparación, el proyecto fracasa.

Como en *Caballo de Troya*, la protagonista de *La última noche de Hipatia* contacta con el personaje que quiere observar y se salta las normas estipuladas de no intervención en el pasado. En *Caballo de Troya*, el mayor norteamericano alcanza un alto grado de intimidad con Jesús. En *La última noche de Hipatia*, ese grado de intimidad y la intervención en el pasado se sublima.

Si la intervención en el pasado alterase la historia, estaríamos ante una ucronía. Si no hay alteración, se regresa al presente y, en teoría, nada habrá cambiado. En esta novela Vaquerizo se mueve entre ambas posibilidades.

Lo que hice en *La última noche de Hipatia* es quedarme con los dos puntos de vista y fundirlos en una sola actitud. El concepto de historia inamovible en lo grande pero que puede sufrir cambios que no se noten, entronca con el muy antiguo concepto del destino, la fatalidad. La historia del futuro está escrita y no se puede cambiar. En ese sentido *Caballo de Troya* falla, a mi modo de ver, porque no hay tensión ninguna en la narración. Si la continuidad del futuro depende de las acciones del viajero en el tiempo, la tensión se convierte en algo cósmico. Si aquello lo mezclas con una historia trágica que sabes va a ocurrir, como la muerte de Hipatia, las dimensiones del drama se elevan. (EEV)

A Marta Basendorf le acompañan los personajes de Stewart Mac Gregor, Nobel de Física junto a Silvia Skeponis y ambos cabezas visibles del proyecto de la Fundación Cronos. También Ahmed y Toshiro. El primero viajará trescientos años al futuro, al desierto de Arabia. El segundo, diez siglos al pasado, al shogunato japonés.

El planteamiento de la historia es clásico dentro de la *cf*, como hemos visto en este mismo capítulo en *Tiempo muerto* y en *Zigzag*. Se parte de gran proyecto para

viajar en el tiempo y de unos personajes encargados de reclutar a los mejores especialistas en su ámbito.

En *La última noche de Hipatia* cobra más relevancia que en la otras novelas el personaje del científico creador de la máquina, Stewart McGregor del que se dice: “A Stewart alguien le llamo una vez Prometeo y se quedó muy corto. Éste sólo nos dio el fuego; Stewart nos entregó el tiempo”. (Vaquerizo, 2009: 31)

Stewart —una especie de Feynman o un Einstein, pero con grandes recursos económicos— explica a Marta la génesis de la idea que hizo posible el viaje en el tiempo.

Imaginé el universo, el tiempo, el espacio, todo convertido en una larga serpiente de materia y energía. Eso no tiene nada de excepcional, ya Einstein consideró el tiempo como una dimensión más. Lo realmente sorprendente fue imaginar que vibraba moviéndose en dimensiones y tiempo diferentes a los nuestros. Lo vi agitarse casi delante de mi cara: el continuo espacio-tiempo no era un objeto estático, sino vivo, que podía cambiar (...) Llevo treinta años detrás de esa imagen (...) sólo le diré que al final he conseguido lo que buscaba. Tengo la descripción matemática de cómo el universo fluye en el tiempo. (*ibid*: 45)

Stewart también viajará. Lo hará treinta años al futuro, pero no regresará de él. La conclusión es que la intervención de los crononautas enviados a diferentes épocas ha variado la línea temporal.

Marta será la encargada de pintar al lector, a través de sus sentidos y sentimientos, al personaje de Hipatia, tan desconocido históricamente como magnético.

Vaquerizo no se extiende en la explicación de cómo es posible viajar en el tiempo. Tan sólo ofrece unas pinceladas similares a las utilizadas por otros autores en sus novelas cuando tratan temas científicos. Stewart explica a Marta la base de su descubrimiento:

La existencia de ese largo túnel en el que nuestro universo se desarrolla temporalmente obliga a que existan un número muy grande de túneles accesorios que se desenrollan paralelos al principal y dentro de los cuales el tiempo retrocede o avanza a diferentes ritmos (...) Hemos encontrado un subgrupo de esos túneles —los tau— que se pueden generar mediante una configuración especial de campos de energía negativa. Una vez creados, por ellos se puede viajar en el tiempo. (*ibid*: 45)

Como es habitual en toda novela sobre viaje en el tiempo las paradojas constituyen posibilidades temáticas interesantes. Si la máquina funciona, los viajes en el tiempo se habrán producido y llegarán a producir algún vestigio o huella en el siglo XXI. Otro de los especialistas reclutados para viajar en el tiempo, Toshiro le aclara a Marta:

(...) el continuo espacio-tiempo no es una estructura inmutable. Según todas nuestras investigaciones teóricas, en el mismo momento que terminemos de definir la teoría, y dispongamos del estabilizador de túneles tau, esos viajes pasados comenzarán a existir, no antes. (*ibid*: 55).

Pero el tema de la novela no es el modo de viajar en el tiempo sino la herramienta literaria para poner en pie el relato. Sobre las explicaciones científicas Vaquerizo advierte:

Es que la novela no es *hard*. Si lo hubiera sido, habría empleado varios capítulos a las vicisitudes del descubrimiento del viaje en el tiempo y algún otro en su realización práctica. Los hubiera disfrutado algún físico y algún ingeniero, pero le hubieran estorbado la lectura al resto.

A pesar de lo que muchos aficionados piensan, el objeto de la literatura de *cf* no es la ciencia, sino que es un medio de llegar a un escenario radicalmente diferente en potencia e intencionalidad. (EEV)

El gran proyecto ya está en marcha. La base se encuentra en las Highlands; una ubicación no tan secreta como la clásica de los polos terrestres, pero también con cierto aire de misterio (el lugar de la creación fallida de la mujer en la novela de Mary Shelley, *Frankenstein*).

El proyecto contempla el viaje de cien "cronoautas". El cubo —nombre que recibe la máquina— ya ha funcionado en dos mil ciento trece saltos y hay fotos, monedas y joyas copiadas del pasado; saben cómo se habla y cómo se viste.

Vaquerizo nos relata el viaje de Marta al año 391, a Alejandría. Sobre la cronología, en la “nota del autor” Vaquerizo reconoce que se ha tomado una pequeña licencia literaria al fechar en ese año la persecución de Hipatia para hacerla casar con el año de los grandes tumultos. Según el divulgador Carl Sagan, la trágica muerte de Hipatia habría tenido lugar en el 415 d.C.

Marta viaja al pasado. Su papel está bien estudiado, se hará pasar por Antioco, un estudiante de sexo masculino, para poder acudir a las clases que imparte Hipatia. Su primer objetivo es hacer creer a Hipatia que es un varón, pero no lo consigue. También, y a pesar del entrenamiento, Marta es consciente de que le ha servido de poco.

Olvidé del todo que había que esconderse de las figuras históricas, de aquellos nombres cuyo eco había llegado hasta el futuro. Cuando me di cuenta del error ya era tarde, muy tarde. Ahora, visto con la distancia, aquel primer encuentro parece escrito por alguien, un acto de una tragedia cuyo final aún no conocía. (Vaquerizo, 2009: 125)

La intimidad entre Marta e Hipatia alcanza las cotas más altas. Se enamoran y mantienen una relación sentimental (por ende, sexual) de la que la viajera en el tiempo ni puede ni quiere escapar:

Cien alarmas debieron sonar en ese momento: líneas temporales, precauciones, alteraciones, nodos de vibración. Salté por encima de todos los protocolos, todas las precauciones, todas las teorías que habían llenado manuales sobre el viaje en el tiempo con un simple gesto: sin saber lo que hacía, la besé despacio y ella me besó también despacio, luego con fuerza, después con desesperación mutua. Ahí cayeron todas las máscaras y comenzó el principio del fin. (*ibid*: 153)

Marta es consciente de que está haciendo algo peligroso y, poco a poco, recuerda las lecciones de Stewart:

Alterar hechos históricos podía no tener consecuencias, tal y como aseguraba un complejo desarrollo físico-matemático, pero también podía producir una variación en la configuración vibratoria del continuo espacio-tiempo. Si se producía una discronía y ésta alcanzaba el siglo XXI, afectando al proyecto de Stewart, el túnel taurónico se cerraría. Nadie sabía muy bien que ocurriría en ese caso. (*ibid*: 170)

Y termina por preguntarse:

¿Está el tiempo predeterminado para los viajeros? ¿Es posible que el metatiempo, en el que vibra el universo, sea determinista, o varía en otra variación y otra dimensión de orden superior? Según las matemáticas de Skeponis, no. Según las ideas de Stewart, que se materializaron en el protocolo de no intervención, sí (...) Ya no soy la observadora que no se implica, la historiadora apasionada sólo por la verdad, que anota y analiza. (*ibid*: 175)

Mientras tanto Hipatia ha sido acusada por los monjes nitrrios del obispo Cirilo de bruja y hetaira de los sacerdotes paganos. Para Orestes este es el primer síntoma de que se acerca un nuevo orden:

Mis hijos crecerán en un mundo diferente; el estado ya no será un padre benévolo bajo el cual convivan todos, sino una marioneta de la Iglesia (...) Cirilo sólo es un instrumento de la historia, uno de tantos seres enfermos de poder, cegados por una sola idea: los suyos, su grupo, él. (*ibid*: 167)

El amor, de nuevo, lo puede todo. Marta ya se ha saltado todas las reglas, pero llega aún más lejos y utiliza el taucrono (el dispositivo que utilizan para trasladarse en el tiempo los viajeros) para saciar su curiosidad.

Llegó un momento en que no pude soportarlo más. Tenía que comprobarlo. Los datos que antes me habían parecido seguros ahora me resultaban fragmentarios, oscuros, tamizados por muchos siglos y muchos cronistas. La historia podía estar equivocada. No, de hecho tenía que estar equivocada. Sólo me convencería verlo con mis propios ojos. Me propuse volver a abrir el túnel taucrónico, viajar algunas semanas al futuro y ver con mis propios ojos qué sucedería en Alejandría, qué destino esperaba a Hipatia. (*ibid*: 192)

Así lo hace y comprueba el horrible final que los cristianos le tienen reservado a Hipatia. Marta toma una decisión:

Pensé en Cirilo, él era el responsable, y entonces se me ocurrió: sí podía hacer algo, sí podía cambiar la historia, bastaba con hacerlo desaparecer, encontrarlo en el desierto, antes de que pudiera llegar a ser patriarca de Alejandría, y lograr que su cuerpo se pudriese bajo el sol abrasador de Nitria. (*ibid*: 196)

Marta da con Cirilo en Nitria, pero es incapaz de articular palabra y mucho menos de matarle. “No pensaba entonces en las consecuencias para la historia de un acto así, eso llegó después. Si hubiera matado a Cirilo puede que todo hubiera cambiado, o puede que no; nunca lo sabré” (*ibid*: 201).

Lo que el lector sí sabe es que muchas páginas antes, Cirilo, en carta a Teófilo⁴⁶⁴, relata la historia de una aparición que considera de carácter milagroso.

⁴⁶⁴ Las cartas a Teófilo de Alejandría firmadas por Cirilo alcanzan un alto grado de verosimilitud. Tanto que el autor nos tuvo que confirmar si estaban basadas en documentos reales o no, “Cirilo, en su vida,

Hace algunos meses, meditaba en la soledad de mi refugio en una oquedad de la roca cuando una presencia apareció delante de mí. Era un ser angelical, vestía una túnica refulgente que brillaba como el mismo sol y su rostro era a la vez bello y terrible. Me miró con ojos donde habitaba la cólera de Dios y sentí un santo terror que me arrojó al suelo (...) en ese momento sentí una inmensa pena. El ángel sufría. (Vaquerizo, 2009: 62)

La conclusión es una gran paradoja o, simplemente, todo fue como fue porque no podía ser de otra manera. Marta tenía que viajar al pasado para que la Historia siguiera el curso que siguió. Y es gracias a la “aparición” de Marta que Cirilo decide abandonar su retiro en Nitria. Se ha sentido llamado “para el plan divino en el centro del torbellino de los hombres” (*ibid*: 62); y ese plan se tendrá que llevar a cabo en Alejandría.

Marta no ha sido capaz de llevar a cabo lo que se propuso:

No iba a matar a Cirilo, la línea temporal permanecería intacta. Hipatia iba a morir y yo no podía impedirlo. Apreté el botón, el taucrono zumbó y me encontré, de repente, en las afueras de Alejandría, en el mismo punto en que había llegado por primera vez. Comprobé la fecha y la hora: el tiempo era el mismo del que había partido para comprobar si la muerte de Hipatia era un hecho histórico real. (*ibid*: 202)

Se cierra el círculo con el intento de Marta de cambiar la historia, que desencadena los acontecimientos que pretendía modificar, precipitando el devenir histórico. La paradoja aparece en este caso como una maldición producto del amor, de la soberbia humana propiciada por el poder del desarrollo tecnológico. La viajera en el tiempo no cesa en su empeño. Toma otra importante decisión y considera que las dos, ella e Hipatia, son lo suficientemente parecidas físicamente para que en plena exaltación religiosa, y tras los primeros golpes, no adviertan las diferencias.

Sí, el taucrono es un aparato muy fiable, muy bien construido. Me bastó programarlo y colocarlo sobre su cuello mientras dormía (...) Fue tan sólo un destello, como de un flash, una descarga eléctrica que quedó crepitando en el aire, y ella ya no estaba allí, había partido hacia el futuro. (*ibid*: 211)

escribió muchas cartas. Las más famosas a Nestorio, en el origen de la herejía nestoriana. He supuesto que también escribiría a su tío estando en el exilio. En la época era la forma normal de mantener el contacto. Pero sí, son inventadas. Lo que no es inventado es el exilio de Cirilo a una zona particularmente desagradable del desierto, donde curtir su fanatismo y crear un ejército.” (EEV)

Marta se ha sacrificado por amor y ha enviado a Hipatia al futuro, al que fuera su presente. La defensora de la razón como "supremo reflejo de nuestra naturaleza inmortal" (*ibid*: 140), recuerda a Antioco/Marta:

Tenía un sistema propio de entender la naturaleza. Luego supe que es el vuestro: lo llamáis ciencia. No es más que la razón apoyada del empirismo material, por eso no me gusta. Aunque reconozco los maravillosos logros que ha conseguido, no deja de ser un saber apegado a la degeneración de la materia. Sólo las matemáticas me parecen puras y valiosas. (*ibid*: 141)

Vaquerizo consigue un gran personaje con Marta Basendorf. Un personaje que a lo largo de casi toda su vida ha resultado plano y predecible, tal vez, por eso, apropiado para la investigación, el estudio y la misión que se le encomienda en la Fundación Cronos. Marta crece con su viaje al pasado y el contacto con Hipatia, con un mundo que no es el suyo, pero al que se adapta con rapidez y con gusto. Marta viaja al pasado y a su interior. Rompe todas las convenciones y toma la iniciativa poniendo en riesgo el futuro y quién sabe su propia existencia. Marta interviene en el pasado sin prever las consecuencias. Vaquerizo ofrece su visión sobre la intervención de Marta y sus posibles efectos sobre la historia:

La idea que propone la novela, la solución que adopta la protagonista para su dilema, es cambiar la intrahistoria y no la suprahistoria. Al devenir histórico le da igual que Alejandro Magno fuera rubio o moreno, quiere un Alejandro y punto.

La historia auténtica, lo que fue real, es algo ideal, inalcanzable. Entonces, ¿Qué sabemos de la historia en realidad? Lo que nos dicen los restos encontrados, todo ello tamizado por nuestra interpretación de los mismos, que está irremediablemente viciada por el saber actual y nuestra cultura. (EEV)

De paso, también nos deja su opinión sobre la historia como ciencia o mera recreación humana.

Al final, la historia es lo que te cuentan que es o lo que tú crees que fue. Es un constructo cultural, la narración de una realidad incognoscible. Ahí estoy un poco con Lem y el gran abismo de la realidad del universo: éste existe aparte de nosotros. Nuestra percepción es artificial matizada por nuestra cultura y nuestra estructura cerebral y esa realidad puede que no sea tal y cómo la vemos y tenga dimensiones propias que ignoramos. (EEV)

Esta valoración del autor nos lleva a otra que hace Rodrigo Fresán en su novela *El fondo del cielo*. El escritor pone en boca de su personaje una curiosa apreciación de lo que se considera historia:

Futuros hombres amnésicos de centurias caminando entre restos inmortales, sin poder precisar los sucedido, pero imaginando tanto acerca de lo que pudo haberle pasado a los antiguos moradores de esos palacios y mausoleos y así crear, sin quererlo pero acaso sospechándolo, una nueva forma de ciencia-ficción en reversa. Una ciencia-ficción que no sería otra cosa que los mitos, los supuestos y, finalmente, la Historia. Porque la Historia de lo que fue –toda teoría, novela o ensayo histórico- es también una novela de ciencia-ficción. (Fresán, 2009: 17)

Como apuntábamos al inicio de este análisis la estatua de Bastis nos da las claves para ordenar el relato. El planteamiento se produce cuando Marta Basendorf es reclutada para el gran proyecto de la Fundación Cronos. Al llegar a las posesiones de Stewart en las Highlands descubre en el vestíbulo de la mansión una escultura en roca volcánica de Bastis, la diosa lunar con cabeza de gata del panteón egipcio:

En la base habían pegado en una placa de latón grabado que decía en griego clásico: "Aquél que honre la noche honrará a Bastis en su templo del Serapeo de Alejandría", y luego en inglés: "Diosa Bastis, desenterrada en Alejandría en la campaña arqueológica de la Universidad de Turín, 1985". (Vaquerizo, 2009: 53)

Una escultura que será determinante para la comprensión de la historia y que aparece en la primera página de la novela:

He terminado mi última tarea en este tiempo, acabo de abandonar la necrópolis de los dioses y allí he visitado la escultura de Bastis. Tardará mucho en volver a ser contemplada. (*ibid*: 11)

El desenlace se produce cuando Hipatia ya en el futuro, en el que fuera el presente de Marta, descubre la estatua y recuerda sus palabras:

"Bastis guardará nuestro secreto" (...) "diecisiete siglos de historia me cayeron encima, sentí el peso del tiempo doblarme la espalda, aplastarme. Me repuse y, respirando con dificultad, busqué una inscripción. La encontré cerca de la base: (...) Vive, y en cada aliento recuerda mis besos" (*ibid*: 217)

Es en ese instante, cuando Hipatia comprende que Marta ha muerto por ella y, por tanto, ella debe vivir por Marta en un tiempo que no le corresponde.

Se ha producido una alteración de la historia, nadie se da cuenta de que la inscripción ha cambiado. La alteración —se colige— ha sido mínima, pero es imposible saber si acarreará alguna consecuencia.

En el “Mensaje de la Fundación Cronos” con el que Vaquerizo cierra su novela, está firmado por Eugenio Martín-Herrera, jefe del Departamento de Análisis Documental. Tras una pequeña apología del por qué del viaje en el tiempo, anuncia la suspensión del proyecto:

La tierra abunda en miles de sucesos relevantes y de sociedades complejas y ricas, dignas de detallado estudio: idiomas, literaturas, usos originales, y que nunca volvieron a repetirse, filosofías y arquitecturas, artes y artesanías que el tiempo después devoraría sin compasión dejando tras de sí desconcertantes e incompletos rastros. Súmenle el interés de la historia natural, de la paleontología, de la paleoantropología (...) sólo entonces se puede atisbar la elección de ese posible único objetivo. (*ibid*: 221)

Han pasado muchas cosas, entre ellas la desaparición de Stewart Mc Gregor. El proyecto se ha clausurado, pero queda un túnel piloto abierto por si alguno decide o puede regresar.

Marta Basendorf no regresó de Alejandría. Fue sólo uno de tantos otros viajeros que quedaron tendidos en las playas del tiempo, heridos por la intensidad de la experiencia o simplemente víctimas de la mala suerte, de un encontronazo fatal con una fiera o con hombres hostiles de los que siempre han abundado en nuestra especie. (*ibid*)

El objetivo de la Fundación Cronos con este último mensaje es transmitir los efectos que puede producir un viaje si no se aplican los protocolos de seguridad. Es, de nuevo, el miedo al poder tecnológico mal utilizado, no controlado o poco conocido, el miedo al hombre como observador que no puede, no sabe o no quiere permanecer como tal. La dificultad de manejar a un ser que como el hombre se adapta o, según se mire, es un inadaptado ya sea en su presente, su pasado o su futuro. O tal vez, como la misma física apunta, se trata de un problema sobrevenido por la importancia de la perspectiva desde la qué se mira, que hará que dos acontecimientos nunca sean iguales...

A pesar de lo que pueda parecer en ciertos momentos de este análisis, consideramos que *La última noche de Hipatia* es una novela abierta; tanto como quiera el lector, o hasta el autor si se decidiera a retomar la historia.

Hipatia está viva en el siglo XXI. También se han producido un centenar de viajes más de los que se desconoce todo. Seguramente, se ha variado en algún punto el curso de la historia, pero en esta obra no hay vigilantes del tiempo que puedan testimoniar hasta qué punto. Stewart no ha vuelto, pero podría hacerlo. Hasta podría decidir salvar a Marta cuando se hace pasar por Hipatia. A fin de cuentas, Marta es el desencadenante de la visión del asceta Cirilo en el desierto y la causa que motiva la presión a Roma para decretar el cristianismo como única religión verdadera y posible en el imperio y autorizar la profanación y saqueo de cualquier templo no consagrado al dios de los galileos. Tal vez, como apuntaba Sprague de Camps en *Qué no descendan las tinieblas*, aunque con un tono completamente diferente, con la intervención sobre el pasado se podrían evitar los años más oscuros de nuestra civilización, la Edad Media.

¿Por qué decimos esto? Porque otra de las conclusiones que se extraen de la lectura de *La última noche de Hipatia* es el daño que, hipotéticamente, el fanatismo religioso ha causado —causa— al avance científico y social, al conocimiento en su acepción más amplia.

La religión vuelve a estar muy presente en un libro de *cf* de factura española, algo que, a primera vista, no cuadraba con la opinión de Vaquerizo:

No me había dado cuenta de eso, pero ahora que lo mencionas... Sí, aparece mucho. Me imagino que tiene que ver con la idiosincrasia española. Somos un país de religiosos, queramos admitirlo o no. Un país de extremos, en realidad. El místico es el más místico y el ateo es el más ateo. Y la ciencia ficción, si quiere hablar de nuestra sociedad, no le queda más remedio que hablar de religión. (...) La *cf* es una de las literaturas más ateas y racionalistas que ahí. Que nosotros hayamos dado un punto de vista más religioso es curioso porque casa mal y sin embargo el tema da mucho de sí. (EEV)

La última noche de Hipatia finaliza con el mensaje de la Fundación Cronos. En el mismo se lega un archivo, una historia por si puede servir para comprender mejor las connotaciones del viaje en el tiempo. Nosotros, en principio, lo planteábamos como un postfacio o hasta un pequeño *spin off*. En realidad se trata de tres relatos cortos protagonizados por personajes que en la novela son incidentales y aquí protagonistas. Vaquerizo aclara nuestra duda:

Es un regalo. Un añadido. Hace mucho tiempo tenía pensado escribir tres o cuatro historias encuadradas en la Fundación Cronos; un poco al estilo de *La patrulla del tiempo* de Poul Anderson, para crear un *fix-up*, un libro de relatos que construyesen una novela. El relato de Hipatia creció hasta convertirse en novela. El otro no, conservó sus dimensiones modestas. Es un cuento que muchos lectores han encontrado inferior. Es posible que el cuento hubiera merecido una reescritura, pero yo creo que se complementa muy bien con el otro, una especie de continuación para que intuyamos un poco de lo que pasó con los otros personajes y del desastre que supuso el proyecto al completo. (EEV)

Lo que a priori parece una simple historia sobre náufragos del tiempo intentando resolver las alteraciones producidas por la intervención humana, es algo más. Bajo el título de *Habítame y que el tiempo me hiele* hay tres epígrafes más: *Amargo como la vida*, *Dulce como el amor* y *Suave como la muerte*.

En el primero, un grupo de viajeros entre los que se encuentran Ahmed y Toshiro permanecen como guardianes del tiempo y testigos de la historia. Se reúnen periódicamente para evaluar los cambios que han provocado —eventos discrónicos— e intentar revocarlos. El último de estos graves eventos es la conversión de la humanidad en "fantasmas de si mismos (...) sólo comen, trabajan, copulan y producen grandes huestes de sucios campesinos en todo igual a sus padres, sin orgullo, sin historia, sin belleza ni finalidad" (Vaquerizo, 2009: 227). El cambio se ha producido en Japón, pero se va extendiendo rápidamente. Ahmed y Toshiro rastrean dónde se ha podido producir la discronía.

En *Dulce como el amor* Ahmed y Toshiro en su búsqueda llegan hasta la India y descubren que lo que persiguen ha seguido las mismas rutas de propagación del budismo, pues es el momento de la iluminación de Sakiamuni (Buda) cuando se produce la discronía. Ahmed la vive plenamente y descubre una estúpida felicidad que es la que, en el futuro, ha infectado a millones de seres humanos en los que el yo desaparecía y su vida se transformaba en la de un rebaño. Junto a Toshiro no es capaz, en ese momento, de hacer nada para cambiar lo que se avecina. Algo que avanzaba rápidamente, que ya había llegado al siglo XVII y que “según el cálculo que habíamos hecho, tardaría menos de un mes en alcanzar el instante en el que entramos en el tiempo taurónico. En ese momento nuestro viaje y nosotros mismos dejaríamos de existir”. (*ibid*: 237)

En *Suave como la muerte*, Gregor, otro de los viajeros en el tiempo consigue frenar la infección y acabar con la discronía, pero mientras tanto, en la Meca, el niño Mahoma comienza una nueva infección...

Vaquerizo puntualiza:

Yo quería contar la historia de un fracaso. Un proyecto científico relacionado con el viaje en el tiempo pero que terminaba en fiasco. En ese cuento, además, hay una amenaza externa, algo terrible que afecta a todo el continuo temporal. Los desaguisados de los viajeros, al final y a su pesar, terminan por no afectar a la historia. No puede ser de otro modo. Si lo hiciera, ellos mismos quedarían afectados y eso es una contradicción lógica que pudiera repeler al universo.

Un detalle más: con ese cuento, más la novela sobre Hipatia, se habla de las religiones más importantes, judaísmo, cristianismo, budismo e islamismo. Aunque lo hice sin querer, al final le di un particular repaso a los grandes mitos religiosos. (EEV)

En nuestra opinión, Vaquerizo, al que consideramos racionalista practicante, plantea las asunción de las grandes religiones como “discronías”, como “alteraciones”, que de ser subsanadas podrían dar lugar a un mundo utópico, imaginamos, científicista.

Paradójicamente, la “discronía cristiana” habría sido provocada, involuntariamente, por Marta, una científica a la que una de las emociones menos racionales, como es el amor, la llevaron a traspasar las líneas marcadas por Stewart McGregor, el físico que descubrió cómo viajar a través del tiempo.

7.3.6.- A modo de apreciación

Cuando nos planteamos la elaboración de esta tesis no sospechamos el peso que la religión tenía en la literatura española de *cf* relacionada con el viaje en el tiempo. No es objeto de este trabajo analizar esta realidad, pero si queremos apuntar que la elección de las novelas para ser analizadas se ha realizado conforme a su calidad, originalidad, rareza, ventas o repercusión mediática. Ha sido al completar su análisis cuando ha salido a la luz las connotaciones o referencias religiosas. De ahí, la inclusión de esta pequeña conclusión antes de abordar *El mapa del tiempo* de Félix J. Palma.

En *Tiempo muerto*, José Antonio Cotrina narra la historia de un proyecto fracasado de viaje en el tiempo abocado a un final apocalíptico, pero ofrece un desenlace paradójico: la máquina y su creador, el hombre, consiguen dar forma a una nueva oportunidad para la humanidad. En el transcurso del relato tres referencias

explícitas a las religiones. La primera al recordar el primer viaje para observar el pasado: Pablo VI asistió a la crucifixión de Jesucristo. La segunda al destacar los “tiempos muertos” que se detectan alrededor de la vida de Buda, Alá y Jesucristo. Al decir esto el autor, deja las conclusiones a los lectores. La más plausible es que se hayan producido tantas alteraciones interesadas que se hayan provocado esas fallas en el tiempo. La más espiritual que las “deidades” por serlo hayan impedido intromisiones del hombre como ser material.

La última referencia es la que hace uno de los científicos recordando que Jesucristo murió por la humanidad y no consiguió nada. Cierra su alocución preguntándose cuántos Mesías se tendrían que sacrificar para que saldar los pecados de la humanidad.

En *Zigzag*, José Carlos Somoza hace a sus observadores temporales viajar a Jerusalén para tratar, como casi todos, de certificar los hechos sobre Jesucristo que han llegado hasta el presente. Están cerca, pero no lo consiguen. El proyecto fracasa y se deja entrever que, de nuevo, el hombre ha querido rebasar una línea que no debía ser traspasada.

Javier González en *Navigatio* compone un relato sobre la base de un antiguo escrito religioso. La búsqueda del paraíso terrenal en la tierra. Monjes del pasado, reliquias religiosas y un viaje más a la Jerusalén de Jesucristo.

En *Cathedral* Óscar Casado sumerge al lector en una historia donde la religión o, mejor dicho, la posible evolución del papel de las iglesias en el futuro marcan la conquista del espacio. Por si esto no fuera suficiente, es también la iglesia la que promueve el original salto evolutivo que acercara a un hombre que ya no será tal a Dios. En *Cathedral* con el advenimiento de la máquina se anuncia un nuevo renacer.

Para terminar, en *La última noche de Hipatia* es la implantación por decreto de un único Dios verdadero en todas las posesiones del Imperio Romano la que priva al hombre, durante siglos, de la luz del conocimiento. Como hemos visto, en los relatos que acompañan a la novela, Eduardo Vaquerizo pinta el panorama de una humanidad adocenada por la influencia de las grandes religiones.

7.4.- *El mapa del tiempo* (2008), la imaginación como salvavidas

Cerramos el círculo. Lo que comenzó como una ensoñación de Enrique Gaspar en *El Anacronópete* concluye con un gran homenaje a la *cf* y al viaje temporal de Félix J. Palma en *El mapa del tiempo*. Un tratado novelado del inicio del género y del subgénero enmarcado por tres historias de amor en el Londres victoriano.

Con el viaje a través del tiempo como protagonista y detonante de todas las peripecias, Palma elabora un cuento de cuentos en el que destaca la completa biografía de Herbert George Wells, para muchos –incluido el autor– el padre de la *cf*, un catálogo de las formas y consecuencias del viaje en el tiempo, y la descripción del final del siglo XIX. El autor se sirve de una serie de personajes imaginarios y de otros muchos reales y relevantes, en el escenario físico y temporal que propició la literatura especulativa, para desarrollar una historia con estructura de *mise en abyme*.

Si aceptamos la premisa de Palma, con la génesis del viaje en el tiempo, Wells sentaría las bases de un género que crecería exponencialmente hasta el siglo XXI y que, como ya hemos apuntado, ha impregnado con sus convenciones no solo a la literatura generalista, sino y aún en mayor medida al cine, la televisión (dibujos animados infantiles incluidos), los videojuegos, la publicidad, la información...

Félix J. Palma (Sanlúcar de Barrameda, 1968) ha sido unánimemente reconocido por la crítica como uno de los escritores de relatos más brillante y original de la actualidad. Uno de los rasgos más destacados de su estilo quizá sea su habilidad para insertar lo fantástico en lo cotidiano. Su dedicación al género del cuento le ha reportado más de un centenar de galardones. Aparte de haber sido recogidos sus relatos en numerosas antologías, ha publicado otros cinco libros de relatos: *El vigilante de la salamandra* (1998), *Métodos de supervivencia* (1999), *Las interioridades* (Premio Tiflos, 2001), *Los arácnidos* (Premio Iberoamericano de relatos Cortes de Cádiz, 2003) y *El menor espectáculo del mundo* (2010). Como novelista ha publicado la novela *La Hormiga que quiso ser Astronauta* (2001), *Las corrientes oceánicas* (Premio de novela Luis Berenguer, 2005), y *El mapa del tiempo* (XL Premio Ateneo de Sevilla, 2008), novela que le ha supuesto su consagración definitiva como narrador y que ha sido publicada en más de 27 países, como Estados Unidos, Reino Unido, Australia, Noruega, Italia, Brasil, Alemania, Rusia, Francia, Dinamarca o Japón.

En España, entre las dos ediciones (tapa dura y bolsillo) se han vendido unos 30.000 ejemplares, cifra superada con creces en Alemania, donde se han vendido cerca

de 150.000, o en Japón, donde se vendieron 30.000 ejemplares solo durante el primer mes de su publicación. En cuanto a los derechos cinematográficos, aunque han existido algunas ofertas, aún no han sido vendidos a ninguna productora.

También ha colaborado en prensa como columnista y crítico literario, e impartido talleres de escritura.

Recientemente ha publicado *El mapa del cielo* (2012), segunda parte de *El mapa del tiempo*, que formará parte de una trilogía sobre las obras de Wells. El propio autor reconoce que está escrita “de tal manera que pueda leerse como una novela independiente. Mezcla también aventuras, romance y humor, y su motor es *La guerra de los mundos*.” (EFP)

Con el XL Premio de Novela Ateneo de Sevilla además del reconocimiento del jurado, obtuvo el de la crítica y el público, algo que, como ya hemos visto a lo largo de esta tesis, es poco habitual cuando se trata de una obra de *cf*.

Como el propio autor asume, el premio le fue concedido a pesar de que *El mapa del tiempo* es una novela de *cf* “dado el escaso prestigio y el todavía más escaso grupo de lectores asiduos al género que existe en nuestro país” (EFP). De hecho, cuando la estaba escribiendo, con idea de presentarla a un premio de novela general, el Ateneo o cualquier otro, —afirma Palma— tenía muy claro que debía disimular todo lo posible su parte fantástica, dándole mayor protagonismo a la historia de amor.

Tras ver el resultado, creo que considerarla una novela de *cf* sería engañar a los lectores, pues seguramente quien la aborde como tal saldrá decepcionado. Su temática, los viajes temporales, pertenece a la *cf*, evidentemente, pero el tratamiento no. Podría calificarla como novela fantástica, pero sería limitarla, ya que también participa de la novela detectivesca o romántica. Creo que la etiqueta que más se le aproxima sería la de novela de aventuras, y eso es lo bonito, que sea difícil de clasificar, pues las etiquetas siempre restringen. (EFP)

Como tantos autores, investigadores y editores han reconocido, en las entrevistas concedidas para la confección de esta tesis, cuando una novela viene con la etiqueta de *cf* se sabe de antemano su techo de ventas. Palma coincide, pero también matiza al señalar:

Me temo que los editores lo siguen considerando un problema, un *handicap* para la venta. Pero si tengo que basarme en la opinión de los lectores que han leído mi novela, diría que no lo es tanto, pues el tema del viaje en el tiempo ha supuesto para ellos un atractivo, no al

contrario. Sin embargo, si esta novela hubiese sido etiquetada como *cf*, esos lectores jamás se habrían acercado al oscuro rincón de las librerías donde se arrumba el género. Eso me lleva a deducir que existe un prejuicio contra las etiquetas, no contra la temática. (EFP)

De la calidad de la novela de Palma también ha dado cuenta la crítica. Recogemos citas de críticos literarios y escritores plasmadas en medios de gran difusión donde en rara ocasión tienen hueco las obras de *cf*. Para Antonio J. Morato, de *Público* *El mapa del tiempo* es “el *best seller* que un profesor de literatura no se avergonzaría de leer”. Ricard Ruiz de *El periódico de Cataluña* llega a afirmar que es el mejor Premio Ateneo de Sevilla en sus 40 ediciones. Ángel Juristo de *ABC* destaca “una trama hábilmente construida, unos diálogos inteligentes y una resolución magnífica”. De “obra maestra” la califica Manu González en *Qué Leer*. Guillermo Busutil de *La opinión de Málaga* describe la novela de Palma como “un inteligente, emocionante y ágil juego metaliterario”.

7.4.1.- La novela

La novela consta de 662 páginas repartidas en tres partes, 43 capítulos y una página final de agradecimientos. Palma comienza su obra con tres citas:

“La distinción entre pasado, presente y futuro es una ilusión, pero se trata de una ilusión muy persistente”. Albert Einstein (Premio Nobel de Física en 1921 no por la Teoría de la relatividad. Alemán)

“La obra de arte más perfecta y aterradora de la humanidad es su división del tiempo”. Elías Canetti (Premio Nóbel de Literatura en 1981. Escritor y pensador búlgaro)

“¿Qué me espera en la dirección que no tomo?”. Jack Kerouac (Novelista y poeta americano encuadrado en la generación beat)

El mapa del tiempo se asienta sobre una elaborada estructura en la que hay que hilvanar las numerosas paradojas y las relaciones entre personajes; “un desafío que mi parte de cuentista que diseña cada relato al milímetro aceptó con regocijo” (EFP) reconoce Palma.

Palma emplea un lenguaje sencillo, en nuestra opinión, indispensable para que las complejas causalidades que encierra la novela sean asimiladas por el lector. Como ya hemos hecho mención, el relato esconde otros relatos cortos que podrían ser leídos

de manera independiente aunque ayudan a que las peripecias vayan cuajando. En estos casos suele utilizar un estilo indirecto. En el resto de la novela el estilo es directo y de tal manera reproduce diálogos, monólogos interiores y narrados.

A nuestro entender, destaca, sobre el resto, la forma que tiene de manejar las muchas intrigas que hacen la obra. Cuando el lector parece condenado a un punto sin retorno, a un callejón sin salida –y existen casi tantos como capítulos— Palma resuelve con maestría haciendo creíble lo increíble, conectando casualidades con causalidades, con una de sus originales y complejas vueltas de tuerca. Algo que sin duda está relacionado con su faceta de experimentado y reconocido escritor de cuentos. De ahí, que nos hayamos atrevido a calificar *El mapa del tiempo* como un “cuento de cuentos”.

La novela, a pesar de las reiteradas ocasiones en que el autor lo plasma en sus páginas, no se puede considerar un folletín. Sí recuerda el estilo folletinesco por su marcado carácter episódico y la riqueza de peripecias que ofrece. En este mismo sentido, apuntar que los capítulos están numerados, pero no titulados y podrían lucir esclarecedores y contundentes títulos: Jack el Destripador, Aventura en la selva, El Hombre Elefante, La máquina del tiempo, La guerra futura... Palma no lo hace. Evita dar pistas a los lectores y consigue asegurar las sorpresas.

En el prólogo de la novela *Aelita* (1923) de Alexéi Tolstoi el propio Palma nos ofrece, sin hacer mención explícita, la receta que emplea en sus obras.

La realidad, por imposible que nos resulte, solo necesita convertirse en probable para que el lector pueda habitarla cómodamente. Y tan feliz metamorfosis se consigue abusando de los detalles (...) cualquier plan, por descabellado que sea, una vez explicado con el suficiente rigor técnico y enumeradas todas sus posibles consecuencias, dejará milagrosamente de constituir un delirio fantástico para convertirse en un abanico de probabilidades científicas. (Tolstoi, 2010: 7-8)

Para esbozar un resumen de la novela nos trasladamos al final de la misma. Como veremos la intertextualidad literaria y cinematográfica, implícita y explícita, está muy presente en *El mapa del tiempo*, pero también lo está la metaliteratura, la metanarración y la metanovela. En cuanto a este último elemento Palma se recrea en el desenlace de la historia. Nos ofrece el resumen y el porqué de la obra con una de esas vueltas de tuerca ya citadas que forman parte de su personalidad y valor como escritor.

Palma nos presenta la última peripecia, pero no a modo de conclusión sino como parte primordial del tema que trata y los argumentos de los que se sirve para

desarrollarlo. Wells, el protagonista que vertebra toda la obra, reflexionando sobre lo que ha ocurrido en la novela da respuesta a la última y gran paradoja:

¿Había en todo aquello material para una novela? Era posible, sí. Podría ser una novela que narrara la creación de la empresa Viajes Temporales Murray, a la que él desgraciadamente habría contribuido, y que sorprendiera a los lectores hacia su mitad, cuando se descubriese que el año 2000 no era otra cosa que un escenario construido en el presente con restos de demoliciones, aunque aquello solo supondría una sorpresa para los lectores de su época, por supuesto. Si la novela sobrevivía al paso del tiempo y era leída por lectores de una época posterior al año 2000 no habría ningún secreto que revelar, pues la propia realidad habría desmentido el futuro planteado en la historia. Pero, ¿significaba eso que no podría escribirse una novela centrada en una época en la que se especulara con un futuro que ya era pasado para su autor? (Palma, 2008: 621)

La respuesta es obvia. Sí se puede escribir esta novela. Es lo que hace Palma consiguiendo, además, que la propia realidad no desmienta el futuro que plantea; una de las grandes virtudes de *El mapa del tiempo*. Como afirma en los párrafos finales de la obra —y como nosotros sostenemos en esta tesis— la literatura es viaje y considera —así lo pone en boca de Wells— que los lectores deberían leer la novela como si se hallaran en 1896, como si hubieran viajado en el tiempo.

El mapa del tiempo concluye con la psiconarración sobre Wells y con más metanarración:

Contempló a Andrew Harrington, el personaje con quien habría debido comenzar aquella hipotética novela, y al verlo caminar a lo lejos, con una sonrisa de euforia posiblemente en los labios, y teñido de dorado por el amanecer, se dijo que aquella imagen era perfecta para poner punto y final a la historia, y se preguntó, como si de algún modo pudiera verme o sentirme, si realmente habría alguien haciéndolo en aquel instante (...) (*ibid*: 622)

Y así es. El narrador comienza la novela con Andrew Harrington. Y es que, como ya apuntábamos al principio de este capítulo, con *El mapa del tiempo* cerramos el itinerario argumental de nuestra tesis, regresando al siglo XIX, pero, además lo hacemos con una novela circular, redonda. De ahí, que consideremos un inicio *in medias res* aunque con los desplazamientos temporales, supuestos o reales, que marcan la novela sea aventurado afirmarlo categóricamente.

En la página 15 el narrador se desenmascara como autor y se dirige al lector para dejar aparcada durante un párrafo la historia, procedimiento que será frecuente a lo largo de toda la obra. Palma da la bienvenida a los lectores y les advierte que ha decidido empezar a contar la historia en ese punto y no respetar el orden cronológico en el que se sitúa antes la historia de la señorita Haggerty. Y aclara: “hay historias que no pueden empezar por su principio, y posiblemente esta sea una de ellas” (*ibid*: 15).

Los ejemplos son muchos y el narrador entra y sale, ya sea para advertir al lector o para relatar en clave de cuento una historia menor como la vida de Harold, el cochero de Andrew Harrington —sin una actuación clave en la trama—, o la forma en que hizo fortuna el padre de Andrew, con lo que entonces se conocía como papel terapéutico y hoy higiénico. En este “cuento” señala cómo a través de la inversión de su fortuna en empresas ferroviarias y navales, el nuevo rico fue aceptado por la alta sociedad londinense.

Poco a poco, Palma pinta el escenario de su historia: el Londres victoriano de fin de siglo, un auténtico hervidero de progreso. La *city* de la explosión tecnológica y demográfica —un conglomerado de glorias y miserias, de explotadores y explotados, de criminales... —, en la que la prensa empieza a ocupar un lugar preponderante. Presenta a los personajes y sus peripecias. Relaciona a todos con todo y nos brinda un desenlace paradójico y metaliterario, enmarcándolo en una temática de *cf*.

7.4.2. Autor/narrador/dios

Palma se sirve del narrador para dirigir al lector. Y lo hace con tiránico desparpajo no exento de humor. En el capítulo V sigue definiendo su papel.

Sí, ya sé que al empezar esta historia les he anunciado la aparición de una prodigiosa máquina del tiempo, y les aseguro que aparecerá, incluso tendremos valientes exploradores y feroces tribus indígenas, imprescindibles en cualquier novela de aventuras. Pero todo eso llegará a su debido tiempo: ¿acaso no es necesario, antes de empezar cualquier partida, colocar las piezas en sus correspondientes escaques? (Palma, 2008: 66)

La pregunta retórica, metaliteraria y metanarrativa, cobra sentido en el juego que nos brinda Palma. Efectivamente, como si de una partida de ajedrez se tratara, sigue colocando las piezas en esta novela multigénero (aventuras, romántica, victoriana, policiaca, negra, fantástica y de *cf*). Al mismo tiempo, también utiliza al narrador para indagar en la naturaleza del tiempo.

Permítanme ahora interrumpir la narración para advertirles de que lo que ocurrió a continuación es difícil de relatar, ya que el número de sensaciones que Andrew experimentó parece demasiado elevado si atendemos a los escasos segundos que duró la escena. Por ello, necesito que consideren la flexibilidad del tiempo, su capacidad para estirarse o encogerse como un acordeón a espaldas de los relojes. Estoy seguro de que es algo que habrán experimentado con frecuencia en sus propias vidas, dependiendo de qué lado de la puerta de baño se hallan encontrado. (*ibid*: 71)

La advertencia, en este caso, es para prevenir al lector de las discrepancias que apreciará entre los sucesos que relata y su correlación en el tiempo. En otros, es para adoptar el punto de vista de uno de sus personajes, o para desvelar algún secreto —como el ya mencionado del “papel terapéutico”— pues él, como narrador, todo lo ve.

Yo, en cambio, todo lo veo y todo lo oigo aunque no quiera, y de la paja he de sacar el grano, decantar aquellos sucesos que tienen importancia en la historia que he escogido contar. (*ibid*: 241)

Tanto es así, que al comienzo del capítulo XI anuncia al lector que Herbert George Wells es uno de los personajes que más vueltas va a dar “en la pecera de esta historia”. Razón que le obliga a dibujar un detallado retrato.

Palma emplea cincuenta páginas para presentarnos una biografía, concienzuda y acertada, y obvio, novelada de Wells. Una biografía tan completa que la concluye de la siguiente manera:

Poco más puedo agregar sobre él sin incurrir en la vivisección o en detalles íntimos, como la modesta envergadura e inclinación sureste de su miembro viril (*ibid*: 151)

El papel del narrador se mantiene a lo largo de toda la obra. Lo mismo para realizar algún comentario jocoso, como ya hemos comprobado, que para ir despidiéndose, como ocurre en las páginas finales, o, como último ejemplo, para refrescar al lector algún pasaje de la historia.

“Has salvado una vida usando su imaginación”, una frase que lo había hecho relucir de nuevo ante Jane, y que espero que ustedes tampoco hayan olvidado, pues se trata del puente que enlaza esta escena con la primera aparición de Wells en nuestra historia, que ya les advertí que no sería la última. (*ibid*: 383)

No hay lugar para la duda. El propio narrador destaca y hasta presume de su omnisciencia ante el lector. Es al mismo tiempo un narrador editorialista e ideológico, que controla el proceso de la escritura y la dosificación de los acontecimientos, que manipula al lector, por un lado como hacían los antiguos narradores del XIX, pero también con un recurso muy cervantino o mostrando la historia en el momento de hacerse, como Miguel de Unamuno hacía en *Niebla*.

Más aún, es el narrador heterodieético, autoproclamado autor de forma explícita, quien ofrece códigos a los lectores, acortando la distancia con estos y aumentándola con su historia. Hace gala de su ubicuidad y su omnisciencia en más de un ejercicio de metanarración, permítaseme la redundancia, al narrar cómo está narrando.

Por si todo esto fuera poco, abre las tres partes en las que divide el libro presentando un contrato también explícito al lector para que este rubrique el pacto narrativo. Lo hace con elementos paratextuales, supuestos carteles publicitarios que imitan en forma (lo veremos más adelante) y contenido a los utilizados al finales del siglo XIX.

Si como cualquier persona cabal crees que el tiempo es una corriente que arrastra rápidamente todo lo que nace hacia la más oscura orilla, aquí descubrirás que el pasado puede hollarse de nuevo, que el hombre puede volver a pisar sobre sus propias huellas merced a una máquina capaz de viajar en el tiempo. La emoción y el asombro están asegurados

Visto lo expuesto, no sabemos hasta qué punto se puede asegurar que el narrador/autor sea considerado heterodieético, pues aunque no forma parte de la historia principal, su actitud, la frecuencia de sus apariciones y su afán por mostrar los pactos narrativos al lector, que por otra parte consiguen salvar la verdad poética, lo terminan convirtiendo en un personaje más.

Si además nos atenemos a lo expuesto por Valeriano Bozal en “Mirada y lenguaje” –en la edición de José Luis Molinuevo de *Arte y escritura*– cuando contrapone sus hipótesis a las de Hilary Putnam⁴⁶⁵, el narrador de *El mapa del tiempo* es un narrador dios.

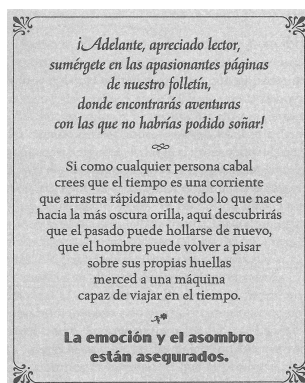
⁴⁶⁵ Hilary Putnam es experto en filosofía del lenguaje.

(...) seríamos por completo injustos y cometeríamos un error grave si de todo ellos sacáramos consecuencias negativas o identificásemos sin más al narrador con el “punto de vista del Ojo de Dios”, pues existe una diferencia sustancial entre el realismo metafísico del que habla Putnam y el narrador: aquél pretende la explicación del mundo real, éste un mundo ficticio, “propio”, y en cuanto creado por él es verdaderamente un dios para tal mundo. (Molinuevo, 1997: 112)

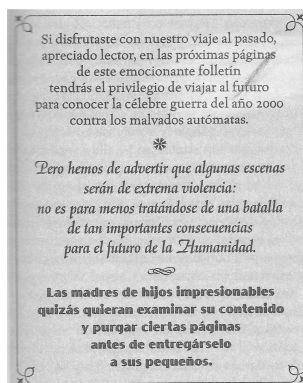
El narrador de Palma es un “narrador dios” hasta el punto de que el personaje principal, Wells, se pregunta si existe ese “alguien” en ese “momento preciso” escribiendo su historia y le atribuye por tanto cualidades semejantes a las de un ser superior. Si tenemos en cuenta que con la decisión de Palma de adoptar esa posición de autor/narrador/dios nos plantea la posibilidad de un universo paralelo recreado como tal, sería algo coherente y comprensible.

7.4.3. Elementos paratextuales

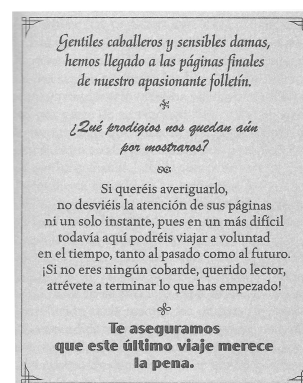
Cada una de las tres partes de la novela abre con un elemento paratextual. Lo consideramos un auténtico contrato que el autor presenta al lector negro sobre blanco (gris en este caso) para firmar el pacto narrativo e insinuar un horizonte de expectativas que, en todos los casos, sobrepasa con creces.



Parte I



Parte II



Parte III

Como decíamos en la introducción del capítulo, a Palma, a pesar de su apego al fantástico y, en menor medida, a la *cf*, lo podemos considerar un autor “degenerado”; dispuesto a emplear cualquier herramienta, de cualquier género para sorprender al lector.

7.4.4. Reflejo de una época

Hay que situar al lector en una época, pero no solo marcando el cronotopo y Palma lo consigue con multitud de referencias a las que, en apariencia, no da demasiada importancia. Destacan las frecuentes menciones a Darwin y a Verne, y las aisladas a Coleridge, Huxley, Tesla, Pierre Jacquet Droz, Mikhail Tchigorin⁴⁶⁶ o a la Coca cola.

Como el propio Palma describe en el prólogo de *Steampunk: Antología retrofuturista*⁴⁶⁷ (2012) “no existe un período histórico en el que la ciencia resulte más atractiva que en la época victoriana” (Palma, 2012: 9). Asimismo asegura:

Aquella ciencia pujante también influyó en las disciplinas artísticas, como por ejemplo en la literatura inaugurando un nuevo género que con el correr de los años se conocería como ciencia ficción. El pistoletazo de salida lo dieron los “viajes extraordinarios” del francés Julio Verne y las primeras obras del británico H. G. Wells, a los que no tardaron en salirle los inevitables epígonos, ansiosos pergeñadores de novelas de escasa calidad literaria que narraban aventuras más o menos descabelladas en las que jugaban un papel estelar los descubrimientos científicos y los artilugios descacharrantes. (ibid: 11-12)

Y es que la influencia de la literatura pero también del cine están presentes en la descripción de la Inglaterra victoriana de Palma

Ha sido una mezcla de ambas, no sabría decirte cual ha sido más crucial. He robado datos de muchas novelas victorianas, pero también he descrito muchos escenarios basándome en algunas películas, como *Desde el Infierno*, con un Whitechapel excelentemente recreado. (EFP)

Paradójicamente, fue Julio Verne, en una novela más cercana al reportaje que a la ficción, quién realizó un gran retrato de época. En *Viaje maldito por Inglaterra y Escocia*, que no fue publicado hasta 1989 –lo escribió en 1859, pero su editor lo rechazó por no seguir la línea fantacientífica acostumbrada en sus obras— bosqueja el paisaje en el que se desarrolla *El mapa del tiempo*; la Inglaterra victoriana.

⁴⁶⁶ Nikola Tesla (1856-1943) fue una de las figuras científicas más destacadas del siglo XIX y XX. Entre sus inventos destaca la corriente alterna, la radio y la tecnología inalámbrica.

⁴⁶⁷ En 2012, Félix J. Palma editó y prologó una selección de relatos de corte *steampunk* de autores españoles (excepto Andrés Neuman que es argentino) bajo el título *Steampunk: Antología retrofuturista*. El propio Palma invitó a una docena de narradores a participar en esta antología retrofuturista con unos relatos que como él afirma “podrían haber sido publicados en el siglo XIX”. Los autores que firman las narraciones son: Oscar Esquivias, Fernando Marías, José María Merino, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Andrés Neuman, Fernando Royuela, Luis Manuel Ruiz, Care Santos, José Carlos Somoza, Ignacio del Valle, Pilar Vera y Marian Womack.

El puente de Londres, que tenían que volver a cruzar, tiene a esa hora una animación prodigiosa; cuatro filas de coches de todo tipo y de variados destinos: ómnibus, cabs, cupés, simones, carromatos, camiones, volquetes, carretas, atestan la calzada; los caballos parecen magníficos bajo sus relucientes arneses; las aceras están cubiertas de una muchedumbre apresurada, agitada, silenciosa, y resulta totalmente inútil intentar cruzar de una acera a otra; durante varias horas, ello es imposible. (Verne, 1989: 189)

Define un tipo de sociedad cuya estratificación raya lo esperpéntico:

Cierto que esos millonarios se codean sin afectación con los «nihilionarios» en esa tumultuosa city; la miseria es allí tan completa como la riqueza, y si el rico no da al pobre de la calle, es porque éste no podría devolverle el cambio del millón que lleva en el bolsillo. (*ibid*: 191)

En la que la prensa comienza a ser un producto de consumo habitual:

Mientras tanto, una gentes apresuradas se sucedían en la mesas vecinas, desayunándose con un artículo del *Times* o del *Morning Chronicle* y unas gotas de té apenas azucarado y servido en microscópicas tazas. (*ibid*: 193)

En donde la publicidad llega a todos los ciudadanos:

(...) allí se pasean unos hombres dentro de unos conos o pirámides de anuncios, solicitando la avidez del público con su *great attraction*. La fiebre de la publicidad es epidémica en Inglaterra. (*ibid*: 208)

Y la prostitución está extendida y localizada y la delincuencia es un mal asociado:

¡Cuántas criaturas lozanas y bonitas han perdido su belleza y su lozanía en esas tabernas públicas donde los amores se empapan en ginebra y aguardiente! Dichos establecimientos permanecen abiertos hasta el amanecer, ofreciendo sus divanes y sus licores a los embrutecidos *Laïs* de Hay Market. (...) y a las escenas de alcoholismo y de depravación se mezclan escenas de crímenes y de sangre. (*ibid*: 217)

En este ambiente recogido en el atípico diario de viaje de Verne, Palma recrea las vidas e historias de *El mapa del tiempo*. No recurre a una sesuda documentación

histórica de la época sino que salpica la narración con episodios, más o menos conocidos —y si no lo son, los da a conocer— para situar al lector en el espacio y el momento en el que transcurre la acción.

El narrador y aprovechando los contrastes entre el lujoso barrio de Andrew Harrington, el West End, y la cloaca donde vivía su amada, hace un recorrido por los adelantos tecnológicos como la grabadora de cilindro de cartón parafinado de los fonógrafos, los teléfonos iluminados por las lámparas o el cloroformo para parir, de los que disfrutaban los más favorecidos.

Palma se sumerge en el Londres Victoriano en el que tampoco podía faltar “la niebla que empezaba a extenderse por las calles de Londres como una espuma sucia” (Palma, 2008: 22). Y mueve a sus personajes de tal manera que permitan al lector asimilar el espíritu de una época en la que el progreso se antojaba imparable.

En la biografía de Wells, cuando el editor de la *Gazette*, Lewis Hind requiere sus servicios, Palma plasma en la reflexión del escritor una excelente descripción del gusto de un tipo de lector al que los avances científicos le permiten soñar que todo será posible, alcanzable.

Necesitaba a alguien que pudiera escribir piezas de ficción con un aire científico, pequeños cuentos que reflejasen e incluso vaticinaban hasta dónde podía llegar aquella imparable erupción de inventos empeñada en transformar una y otra vez la fisonomía del siglo. (*ibid*: 190)

Por su parte, Juan Molina Porras, en *Cuentos fantásticos de la España del Realismo*, corrobora de alguna manera la elección de Palma en su representación del nacimiento de la *cf* que destila *El mapa del tiempo*.

Aunque hay críticos que encuentran antecedentes en cualquier momento de la historia literaria, la *cf* propiamente dicha nace en el siglo XIX. La extensión del proceso de la Revolución Industrial por la mayor parte del continente europeo, los adelantos técnicos como la máquina de vapor o el tren y la divulgación de las teorías de Darwin motivaron que la ficción volara hacia espacios y tiempos nunca antes imaginados. (Molina, 2006: 34)

Los guiños a la época se suceden. Andrew Harrington y Charles Winslow recuerdan al arquetípico aventurero siglo XIX, Stanley, cuando irrumpen en la

residencia de Wells y pistola en mano le espetan “El señor Wells, supongo” (Palma, 2008: 203).

Asimismo, entre los “efectos especiales” que utiliza Wells para hacer creer que su máquina del tiempo funciona, están las bobinas Ruhmkoff, un invento del infravalorado Nicola Tesla. Más a pie de calle, uno de los personajes trasiega una bebida sobre la que explica:

Es un tónico reconstituyente que está causando furor en los Estados Unidos. Lo ha inventado un farmacéutico de Atlanta a base de mezclar hojas de coca y semillas de cola. Algunos, como yo, la beben añadiéndole un poco de soda. Imagino que pronto se importará a nuestro país. (*ibid*: 477)

No hace falta decir que se refiere a la Coca Cola.

Otra de esas peripecias que nos trasladan a un espacio y una época muy concreta se produce cuando salvan de la muerte a otro de los personajes. Le atan una cuerda en cuyo extremo venía amarrado un gran bloque de piedra y le tiran al Támesis. Todavía vivo, pero ya en el fondo del río, cree reconocer a un autómeta que se dirige hacia él bajos las aguas.

(...) el autómeta lo rodeó por la cintura con uno de sus brazos metálicos, como si se preparasen para un baile; con el otro forcejeó con la cuerda que ataba sus pies a la piedra hasta que logró liberarlo (...)

El autómeta se quitó la cabeza.

—¿Salomón? —rio—. Esto es un traje de buceo⁴⁶⁸, Tom.

Aunque su rostro permanecía en sombras, Tom Reconoció la voz de Martin Tucker, y le invadió una irrefrenable alegría.

—¿Nunca has visto uno? Te permite moverte bajo el agua como si pasearas por un parque, mientras el aire te lo insuflan desde la superficie mediante un compresor. (*ibid*: 453-454)

Como último ejemplo, destacar el encuentro que tiene lugar en las páginas finales de la novela. H. G. Wells, Bram Stoker y Henry James son citados por un misterioso personaje en un punto concreto de la ciudad de Londres.

Una vez se repuso de la sorpresa, Wells observó el círculo que marcaba la Plaza Berkeley, junto al que aparecía anotado el número cincuenta. Aquel era sin duda el lugar de la cita, el

⁴⁶⁸ El buceo se empezó a practicar en XVIII, pero fue en el XIX cuando se desarrolló plenamente.

sitio donde debían acudir los tres escritores para encontrarse con el viajero. Y tuvo que reconocer que este no podía haber elegido un lugar más apropiado, pues el número cincuenta de la Plaza de Berkeley estaba considerada como la casa más embrujada de Londres. (*ibid*: 525)

De Nuevo, Palma se sirve de la realidad para rodear a su relato de un halo aún más fantástico si cabe. La leyenda de ese inmueble es real y el autor nos ofrece una serie de datos que fueron recogidos por la prensa de su tiempo. En 1840, al aventurero sir Robert Warboys acepta el desafío de sus amigos para dormir en el caserón. Quince minutos después aparece muerto y con una mueca de pavor. Treinta años después, también lo recoge Palma, lord Lyttleton asegura disparar a un fantasma con balas de plata.

El autor elige esta “casa encantada”, para entroncar con el único “científico y real” viaje en el tiempo de la novela. Dicho de otra manera, Palma sin olvidar la procedencia de la *cf* escoge un escenario de corte gótico para reunir a Wells, James y Stoker. Otro elegante giro, si se tiene en cuenta que en la actualidad, en el citado inmueble abre sus puertas la librería Maggs Brothers, dedicada a la venta de primeras ediciones, libros raros, manuscritos, etcétera.

7.4.5. Personajes

Félix J. Palma desdice una de las ya mencionadas “debilidades” de la *cf* gracias a la caracterización y profundidad de sus personajes. Tanto los protagonistas, reales o imaginarios, como los secundarios, reales o imaginarios, o los puramente incidentales, reales o imaginarios, gozan de una función cuando no de una personalidad propia que va engordándose a medida que avanza la historia.

La novela abre y cierra con **Andrew Harrington**, protagonista de una de las tres historias de amor y supuesto viajero a través del tiempo. En forma de psiconarración el narrador ofrece un primer acercamiento a su situación, a su carácter, a su pasado y a su posible futuro y a la naturaleza y filosofía del tiempo.

(...) le hubiese gustado poder morir más de una vez para no tener que escoger una única pistola entre las muchas que su padre atesoraba (...) su existencia se revelaba como un cúmulo de elecciones erróneas, la última de las cuales proyectaba una larga sombra sobre su futuro. (Palma, 2008: 11)

Su intención es suicidarse pues “aniquilar el futuro era el único modo a su alcance de exterminar el pasado”. A pesar del dramatismo de la escena con la que Palma inicia la novela, hay hueco para el humor que, como ya hemos anticipado, salpica toda la narración. En este caso, en forma de perogrullada al afirmar que “después de todo, era la primera vez que se suicidaba”. También nos ofrece un cuándo y un por qué al enunciar que lleva “(...) ocho años pagando aquel retraso (...) el dolor de la muerte de Marie”.

Andrew Harrington, social, económica y culturalmente, es un privilegiado en el Londres de fin del siglo XIX, pero la muerte de una mujer le impide disfrutar de su posición.

Andrew es un personaje redondo. El lector contempla su caída a las profundidades, su renacer y crecimiento y la estabilidad tan deseada. Es, además, el personaje que permite a su vez descubrir la sensibilidad de otros personajes más escépticos de la novela.

El siguiente en entrar en escena es su primo, **Charles Winslow**. Antes del suceso que atormenta a Andrew, los dos ejemplificaban un modelo de vida del que pocos podían presumir. Con una posición más que desahogada y tras su paso por Cambridge disfrutaban de todo lo que podían y lo hacían al máximo. Eran dos *bon vivant* a la espera de que la edad o sus padres les invitaran a sentar la cabeza y asumir sus responsabilidades.

Al personaje de Charles Winslow nos atrevemos a definirle como el quinto en discordia valiéndonos de la cita de Thomas Overskou⁴⁶⁹ con la que el escritor canadiense Robertson Davies comienza el libro del mismo nombre:

Dícese de aquellos personajes que sin ser el héroe o la heroína, pero tampoco el confidente o el villano, son igualmente importantes para el desenlace de la trama. Dicha denominación comenzó a utilizarse en las antiguas compañías de teatro y de ópera para referirse al actor que encarnaba estos personajes.

Charles Winslow no es protagonista directo de ninguna de las tramas que nos presenta Palma en su historia, pero su racionalidad, frente a la sentimentalidad de Andrew y otros personajes secundarios, provoca o conduce acciones vitales para el desarrollo de la misma cuando no aporta las reflexiones que invitan a otros a actuar. Es,

⁴⁶⁹ Thomas Overskou fue un actor, dramaturgo e historiador teatral.

además, uno de los encargados de dotar de intertextualidad y metaliteratura a la obra. Se declara amante de un tipo de novela nueva, el romance científico del que invita a disfrutar —sin éxito— a Andrew.

Se trataba de novelas en las que sus autores echaban a volar su imaginación sin ningún prejuicio, por mucho que rozarán el ridículo o cayeran abiertamente en él. Como todo lector sensible, Charles disfrutaba con *La Odisea* o *La Iliada* de Homero, pero cuando realmente gozaba era al sumergirse en las disparatadas páginas de la *Batraconimaquia*, la obra en la que el poeta ciego se había parodiado a sí mismo narrando de manera épica una batalla entre ratones y ranas. (Palma, 2008: 31)

Como en otras obras que ya hemos citado en esta tesis —en *El coleccionista de sellos*, por ejemplo— una biblioteca, en este caso la de Charles, sirve como referente intertextual. Palma desgana alguno de los títulos que se consideran clásicos en la génesis e historia de la *cf*, caso de los *Relatos verídicos* de Luciano Samósata

(...) o *El hombre en la luna* de Francis Godwin, la primera novela que narraba un viaje interplanetario, protagonizada por un español llamado Domingo González que viajaba a la luna en una máquina propulsada por gansos salvajes. (*ibid*)

Charles se considera en cierta manera responsable de que su primo Andrew se encuentre al borde del suicidio. La secuencia principal comienza ocho años antes. Andrew que espera a Charles en la casa de este último se enamora perdidamente de la imagen de Marie Kelly, una prostituta (real) pintada por un mal pintor que Charles a modo de ironía ha regalado a su padre, que odia al populacho. Andrew se empeña en buscarla y para ello recorre los tugurios de Whitechapel hasta que da con ella.

Con Charles Winslow el autor nos presenta un personaje secundario y plano, pero muy atractivo e indispensable para muchas de las peripecias de la novela.

Marie Jeanette Kelly, hace su aparición junto a otras compañeras de profesión como Liz Stride o Catherine Eddowes. Tres prostitutas reales que murieron a manos de Jack el Destripador.

Tras su primer encuentro, Marie le confiesa a Andrew que una amiga suya, Annie (Chapman) también un personaje real, “había aparecido esa misma mañana asesinada en el mismo patio donde ellos habían estado. A la pobre casi la habían

decapitado, abierto en canal, sacado la serpentina de sus tripas y extraído el útero” (*ibid*: 48).

Andrew se ha enamorado y acude todas las noches a un “miserable cuartito de Miller’s Court” para encontrarse con Marie mientras el Destripador sigue asesinando prostitutas. El miedo y la desesperación hacen mella en Marie. Su mirada refleja “una petición callada de que la sacara de allí antes de que fuera demasiado tarde” (*ibid*: 64)

Marie es un personaje incidental. Cumple su función en el drama. Tampoco se le pide más.

Con la presencia de **Jack el Destripador** en escena es lógico que también aparezca **Fred Abberline**, el mejor sabueso de Scotland Yard y otro de los personajes reales de lo que se sirve el autor. Abberline fue Inspector Jefe de la Policía Metropolitana de Londres y el principal investigador de los asesinatos de Jack el Destripador en el año 1888. Palma nos brinda un repaso “histórico” con anécdotas también reales en torno al policía que permiten al lector ubicarse temporal y espacialmente en el escenario elegido por el autor. Así, por ejemplo, Palma nos detalla las ridículas sospechas que se dieron en la época, como la de que el asesino podía ser Richard Mansfield, actor –también real— que interpretaba en ese momento en el Liceo *El Dr. Jekyll y Mr. Hide*; otras de las obras, por cierto, que se nombran cuando se debate sobre el nacimiento de la *cf*.

Gilliam Murray es otro de los personajes secundarios, pero cuya presencia es indispensable para el desarrollo de las tres partes de la novela. Se trata de un escritor frustrado por Wells que despechado por la humillación de su ídolo literario adopta la personalidad de un mecenas de costosas expediciones a lugares exóticos en aras de nuevos descubrimientos (u oportunidades de negocio). Es el empresario responsable de Viajes Temporales Murray. A priori, puede parecer que su papel, por su falta de escrúpulos, es el del villano.

Herbert George Wells, o Bertie, como le conocían familiarmente, es el conductor real de la acción. A nuestro entender, el personaje principal aunque a lo largo de la novela trate de huir de ese papel. Es un verdadero antihéroe extraído de una época en la que primaban los auténticos héroes literarios. Palma se vuelca en la redacción de su vida y obra y con ese conocimiento crea una personalidad compleja, profunda y tan verosímil que en más de una ocasión se ve marcada por las contradicciones. Aunque esté basado en un personaje real, el buen ejercicio de Palma dota a Wells de ese halo

que la literatura de ficción presta a los personajes redondos tal como los entendía Henry James.

La literatura, la metaliteratura, la metanarración y la metanovela (esto último ya lo hemos visto) impregnan el devenir del protagonista de la novela.

El personaje de Wells en *El mapa del tiempo* se podría definir como personaje agónico, según el glosario narrativo de Dario Villanueva en *Comentario de textos narrativos: la novela* (1989) al debatirse entre continuas alternativas, y modificar por tanto su conducta y pensamiento a lo largo de la novela. Las alternativas son tantas como las decisiones que adopta en el relato que son muchas y algunas, por la temática de la obra, de alcance universal. Por poner un ejemplo: el personaje de Wells cambia su vida futura por la que ya había optado tras conocer –ventajas de viajar en el tiempo— cuál sería su futuro. Eso sí, esta sublimación de las alternativas del personaje se produce tras la adopción de otras alternativas “menores” que marcan su vida presente.

Apuntar que en un tercer plano aparece **Jane**, la pareja de Wells a la que Palma concede un papel corto, pero vital y emocionalmente complejo para mayor gloria del protagonista.

Aunque en forma de cuento, en cierta manera independiente, Palma introduce a otro personaje real y lo pone en el camino de Wells. Se trata de **Joseph Merrick**, el **Hombre Elefante**, al que le dedica un capítulo entero. Como el propio autor afirma:

(...) desde conocí su dramática historia por la película de David Lynch siempre me había atraído. Si te das cuenta, su aparición en la historia apenas aporta nada a la trama, y es algo absolutamente deliberado. Me gusta la escena que protagoniza con Wells, que es como un pequeño y tierno relato al margen del argumento de la novela, un encuentro inventado, por supuesto. (EFP)

Al Hombre Elefante le asigna un doble papel. Por un lado, se insinúa que es el que le da la idea de escribir *La máquina del tiempo* a Wells. En el transcurso de una conversación, Merrick le asegura que ha leído *Los argonautas del tiempo* y le pregunta también por qué no decide que el protagonista viaje al futuro en vez de al pasado. También y en el instante de la despedida le regala un canasto de los que confeccionaba, que para Wells se convierte en su talismán de la buena suerte.

Claire Haggerty es protagonista de otra de las historias de amor de *El mapa del tiempo*. Una mujer adelantada a su tiempo con ribetes feministas y aires de heroína romántica

(...) anhelaba poder rentabilizar su cerebro como podía hacerlo cualquier hombre, y no tenía el menor interés en casarse con ninguno de los muchachos que la importunaban (...) Claire seguía contemplando el matrimonio como un modo de prostitución legal, tal y como afirmaba Mary Wollstonecraft en su libro *Vindicación de los derechos de la mujer*⁴⁷⁰, obra a la que Claire había otorgado rango de Biblia. (Palma, 2008: 251)

En la presentación del personaje femenino principal de la novela, Claire, Palma apunta un indicio de cuál será su papel en la historia.

(...) estaba firmemente convencida de que nunca podría enamorarse de ningún hombre de su época, fuese como fuese, y no podría porque la idea que ellos tenían del amor palidecía en comparación con el estremecimiento romántico ante el que ella anhelaba postrarse. Claire esperaba que una pasión tumultuosa alborotara su existencia, que una fiebre violenta le abrasara el alma, que un furioso éxtasis la obligara a tomar decisiones trascendentes que le permitieran establecer el calibre de sus sentimientos. (*ibid*: 252)

Colin Garrett, aparece como sobrino del mítico inspector Abberline, es un personaje menor, medroso, tímido y hasta asustadizo, pero leal a su trabajo. Se convierte en pieza clave en el desenlace de la historia.

Tom Blunt, la antítesis de Andrew Harrington y, sobre todo, de Charles Winslow. Es como Marie Kelly el reverso de la moneda, pero su papel es mucho más importante y se le puede considerar un personaje redondo. En la presentación de la infancia del personaje viene a la memoria otro de los paisajes clásicos de la Inglaterra victoriana, pero en este caso el que ocupaban los más desfavorecidos. Asimismo, la primera imagen con la que conectamos al conocer su infancia es con el *Frankenstein* de Mary Shelley.

Estuvo desvalijando ataúdes y sepulcros a las órdenes de un boxeador retirado llamado Crouch, quien vendía los cadáveres a los cirujanos, hasta que su padre cayó al Támesis en una de sus frecuentes borracheras. De la noche a la mañana, Tom se quedó solo en el mundo, pero con las riendas de su vida en las manos. Ya no tenía por qué seguir importunando el sueño de los muertos. Ahora sería él quién decidiría hacia dónde encaminar sus pasos. (*ibid*: 329)

⁴⁷⁰ El libro de Wollstonecraft fue escrito en 1791.

Años más tarde, Tom acude a la empresa de Gilliam donde se precisan hombres aunque no se especifica para qué tipo de trabajo.

Y así fue cómo, de la noche a la mañana, Tom Blunt, matón, ladrón y camorrista, se convirtió en el salvador de la humanidad. (*ibid*: 332)

Blunt es contratado para encarnar al capitán **Derek Shackleton**, el salvador de la humanidad en el año 2000.

Con los personajes reales de los escritores de **Henry James**⁴⁷¹ y **Bram Stoker**⁴⁷², en papeles puramente incidentales, Palma remarca y confirma el carácter de homenaje a una época y a la literatura contemporánea.

Quería que la novela estuviera protagonizada por personajes ficticios, pero pensé que resultaría más creíble y atractiva si estos se mezclaban con los personajes reales de la época, la mayoría de ellos fascinantes. Consideré obligado acoger entre sus páginas a Jack el Destripador, a algunos escritores de la época, como a Bram Stoker o Henry James, y también a Joseph Merrick, conocido como El Hombre Elefante (...) (EFP)

El personaje de **Marcus Rhys** tiene un pequeño papel, pero es el auténtico villano de la novela; se podría decir que, pese a las pocas páginas que protagoniza, es el archienemigo de Wells y el estereotipo que hace de esta obra una auténtica novela de *cf*. Es el instrumento que Palma emplea para explicar la única forma posible de viajar en el tiempo y las consecuencias que se pueden desprender de estos viajes. Da pie a todo un corpus sobre los viajes temporales, los universos alternativos y hasta la interesante especulación sobre su posible regulación legal.

La muchacha pálida descendiente de Wells es un personaje sin nombre ni historia, es una mensajera vital, un esqueje de lo que puede ser o no ser. El producto de una decisión tomada o dejada de lado. También indispensable para el desenlace de la obra.

⁴⁷¹ Henry James (1843-1916) comenzó a publicar con 22 años, y con sólo 25 años era considerado el mejor autor de cuentos norteamericano. Entre otras obras escribió *The portrait of a lady* (1881) y *The Bostonians* (1887). *The turn of the screw* (*La vuelta de tuerca*) la obra a la que hace referencia Palma en *El mapa del tiempo* fue publicada en 1898 en un libro de narraciones titulado *The two magics*.

⁴⁷² Abraham “Bram” Stoker (1847-1912) tiene en su novela *Dracula* (1897) su obra más reconocida. A pesar de que Stoker se basó en leyendas vampíricas ya existentes es a partir de *Dracula* cuando los vampiros pasan a formar parte del imaginario popular.

Y por último, la **Madonna Temporal**. Otro de los personajes puros de *cf*. Una historia tan sólo esbozada y una función concreta como detalle que queda grabado en la memoria del personaje principal, de Wells.

7.4.6. Cronotopos

Como ya hemos visto en capítulos anteriores determinar el cronotopo de una novela de *cf* sobre viajes en el tiempo no es una tarea fácil ni completamente objetiva. En muchos casos entra en juego la opinión del investigador que, como es nuestro caso, decide asignar más de un cronotopo —aunque ni siquiera sean reales— al formar parte sustancial del desarrollo de la historia.

En *El mapa del tiempo* esta visión subjetiva se agudiza aún más. Nos encontramos con una temporalización anacrónica en algún caso y pseudoanacrónica, en los más, con muchas analepsis y prolepsis provocadas por falsos viajes en el tiempo.

Antes de empezar el análisis pormenorizado de los cronotopos, queremos recordar que *La máquina del tiempo* de H. G. Wells se publicó en 1895, pero la primera fecha con la que nos encontramos en la novela de Palma es el 7 de noviembre de 1888; día de la muerte de Marie Kelly a manos de Jack el Destripador, y supuesta fecha a la que viaja Andrew Harrington desde 1896 para salvar a su amada. También es a la fecha en la que viaja Wells sin proponérselo en su primer salto temporal.

Es en este año, 1896, donde transcurre la secuencia principal con la que se inicia la novela —recordemos que Andrew está preparando su suicidio— y en la que se dan la mayor parte de las peripecias.

Otra fecha icónica de esta obra es el 20 de mayo de 2000. Fecha del único y supuesto destino posible al que viaja el Cronotilus de la Agencia de Viajes temporales Murray y que, más que curiosamente, coincide con el final de la guerra entre los autómatas y la humanidad. Obvio, uno de los pseudocronotopos.

También pseudocronotopo es el que nos sitúa en 1874, año en el que Murray sufraga una expedición a África encabezada por Oliver Tremenquai, a la postre, descubridor del secreto mágico para viajar al citado año 2000.

En noviembre de 1896, se produce también el encuentro de Claire Haggerty y Tom Blunt. El 21 del mismo mes y año, Wells finaliza *El hombre invisible*. Y en los días posteriores se producen los acontecimientos que traen a escena a dos viajeros temporales y en los que participan como espectadores de excepción Bram Stoker y Henry James.

El 26 de ese mismo mes, Wells recibe una carta de manos de una descendiente suya en la que el propio Wells se anuncia a él mismo que será el primer viajero temporal de la historia de la humanidad.

Su segundo salto temporal le desplaza a 1938. Se traslada a Norwich, encuentra trabajo en una farmacia y una novia a la que pierde en su tercer salto temporal provocado por uno de tantos bombardeos alemanes durante la II Guerra Mundial.

Este tercer salto le traslada a 1982.

El 12 de abril de 1984 (aunque aquí encontramos un error pues el mismo suceso lo encontramos fechado poco después en 1983), y según un recorte de prensa del futuro, una mujer —la Madonna Temporal— que dice provenir del año 2008 aparece y desaparece misteriosamente en unos almacenes llamados Olsen.

Ese mismo día, Wells rescata a la Madonna Temporal —de ahí la misteriosa desaparición de la misma— e inicia una nueva vida junto a ella.

7.4.7. Novela romántica

El devenir de los diferentes personajes por los cronotopos —los falsos y los reales— está marcado por una época, por la imaginación y, cómo no, por el amor. Un amor romántico con tintes épicos que se plasma en tres historias concretas que rigen el argumento de la historia. La de Andrew Harrington con Marie Kelly, la de Claire Haggerty con Tom Blunt y la de Herbert George Wells con Jane. No obstante, también esboza la de Lucy Nelson, prima de Claire con Colin Garrett y las de el Wells viajero en el tiempo, en 1938, con Alice en Norwich, y con la Madonna Temporal en 1983.

En el caso de Andrew y Marie, Palma utiliza una fórmula que nunca falla: él, un joven de buena familia, educado y con todo a su alcance; ella, una prostituta sin futuro. Cuando la encuentra ni siquiera sabe de qué hablar con ella, pues con las meretrices de Chelsea, prostitutas más acomodadas, no suele hablar y con las hermanas Keller que son de su mismo estrato social, habla de banalidades, moda, botánica y espiritismo que también está de moda, aunque no de política ni de las teorías de Darwin. El autor, a cada paso que da en la trama, sigue retratando el siglo XIX en la capital del mundo.

Sea como fuere, la historia de amor va fraguando al mismo tiempo que el Destripador sigue asesinando prostitutas que son amigas de Marie. Andrew se siente culpable, pero tarda en reaccionar. Por fin lo hace el 7 de noviembre de 1888: “Esa noche su padre iba a descubrir que el menor de sus hijos se había enamorado de una puta” (Palma, 2008: 65)

Andrew no llega a tiempo. Marie muere a manos del Destripador y él se culpa por haber llegado tarde; por haberse enfrentado tarde a su padre. Finalmente, Jack el Destripador (en la novela un tal Bryan Reese) es capturado y confiesa sus crímenes, vanagloriándose de que en el último asesinato haya podido contar con la intimidad de una habitación y un buen fuego. La noticia de la detención viene ilustrada con una foto y Andrew reconoce al hombre con el que se cruzó cuando iba en busca de Marie Kelly.

En la novela, el Destripador es ahorcado aunque algunos médicos protestan pues desean trabajar sobre una mente como la suya, una gema digna de ser estudiada pues en sus pliegues y desde su nacimiento deben hallarse escritos los crímenes que estaba destinado a perpetrar. Otro guiño más al cientifismo que marca el fin del siglo XIX.

Palma finaliza una elipsis real, de 1896 a 1888, al describir cómo ocho años después, Andrew vuelve a sacar de su bolsillo el recorte de prensa que daba noticia del asesinato de su amada. En ese tiempo, el joven Harrington ha vivido en el infierno y recuerda que pensó que si Coleridge⁴⁷³ empleaba el opio para paliar el ridículo tormento de las caries, él lo usaría para mitigar el dolor de su corazón roto. Es lo que hace durante dos o tres años, hasta conseguir el vacío más absoluto.

En el capítulo VI, el autor nos describe una de las escenas que se convierten en punto de inflexión de la trama.

Andrew se ha refugiado en la habitación de Marie Kelly en Dorset Street para suicidarse, pero es interrumpido por Charles que le conmina a no hacerlo ya que ha descubierto la forma de salvar a Marie, a lo que Andrew no puede más que objetar con una pregunta ¿Cómo vamos a salvarla ahora, Charles, viajando en el tiempo? (*ibid*: 87)

La respuesta de Charles es afirmativa y por debajo de la puerta le pasa una octavilla de color celeste de publicidad de Viajes Temporales Murray en la que se puede leer:

*¿Está cansado de viajar en el espacio?
Ahora puede viajar a la cuarta dimensión, a través del tiempo.
Aproveche nuestra oferta de lanzamiento y viaje al año 2000.
Sea testigo del futuro, de una época que solo verán sus nietos.*

⁴⁷³ Samuel Taylor Coleridge (21 de octubre de 1772 - 25 de julio de 1834), poeta, crítico y filósofo inglés, quien fue, junto con su amigo William Wordsworth, uno de los fundadores del Romanticismo en Inglaterra y uno de los poetas *lakistas*. Sus obras más conocidas son, posiblemente, *Rime of the Ancient Mariner* (Balada del viejo marinero) y *Kubla Khan*, así como su obra en prosa *Biographia Literaria*.

*Por solo cien libras podrá pasar tres horas en el año 2000.
Vea con sus propios ojos la guerra entre autómatas
y humanos que cambiará el destino del mundo,
no deje que se la cuenten.*

(ibid: 87)

En unas pocas líneas Palma hace toda una declaración de intenciones. Las novelas de aventuras del XIX ya habían llevado al hombre a visitar los lugares más recónditos del planeta, existentes o no. Wells ya había planteado su viaje temporal. El año 2000 será para estos autores, por su lejana cercanía —permítaseme el oximorón—, una cifra emblemática, casi mágica, que se empieza a percibir como el clímax de lo por venir. Los autómatas imaginados por Hoffman o los reales de Maillardet o Pierre Jaquet Droz ya han hecho soñar y temblar a más de un lector y estos textos son la prueba de que el miedo a la máquina empieza hacer su aparición. La aventura, el primer viaje temporal de la novela cobra protagonismo.

Con la historia de amor de Claire Haggerty y Tom Blunt, Palma repite fórmula. Ella es una joven educada, de buena familia, pero que no casa con los gustos de su época. Él es un superviviente, un hombre sin escrúpulos, un criminal de tres al cuarto, marcado por su mísero origen.

Claire, que no gusta de las diversiones de su entorno, como las tediosas sesiones de espiritismo tan al orden del día desde que Allan Kardec publicara en 1857 *El libro de los espíritus*, accede a participar de la segunda expedición temporal de la agencia de Murray con su vacua prima, pero su intención es ir para no regresar. Su decisión se refuerza cuando descubre en la antesala de las instalaciones de la agencia la estatua del capitán Derek Shackleton enfrentada a la de Salomón, el considerado rey de los autómatas y villano en el belicoso futuro del año 2000. Ante la visión de Salomón, del que se convertirá en enemigo de la humanidad, la joven recuerda la visita que realizó con su padre para ver *El Escribiente* del relojero suizo Pierre Jaquet Droz⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ El escribiente o el escritor fue el último y más complejo de los autómatas fabricado por Pierre Jaquet Droz. El mecanismo estaba compuesto por más de 6.000 piezas y le ocupó seis años de trabajo. Este diseño es la evolución de uno anterior construido por los Maillardet, también con forma de niño, y que podía escribir en inglés y francés y realizar algunos dibujos. La versión de Jaquet Droz podía escribir utilizando la pluma gracias a una rueda integrada en su mecanismo interno donde se seleccionaban los caracteres uno a uno pudiendo escribir así pequeños textos de unas cuarenta palabras de longitud. Como los anteriores, realizaba movimientos propios de un ser humano como mojar la tinta y escurrir el sobrante para no manchar el papel, levantar la pluma como si estuviera pensando, respetando los espacios y puntos y aparte, además de seguir con la mirada el papel y la pluma mientras escribe.

Claire se encuentra en Viajes Temporales Murray con Charles Winslow, al que no conocía más que por su “mala” fama en los círculos de la alta sociedad londinense. Charles está discutiendo con Ferguson, un fabricante de pianolas –tan populares durante la segunda mitad del siglo XIX y que, en este caso, podrían considerarse antecedente de los autómatas—, sobre las posibilidades del viaje en el tiempo y apunta una teoría: cree que no basta con ir a observar la guerra del año 2000 sino que habría que impedirla.

El germen de esta guerra atroz se encuentra aquí –explicó Charles, señalando a su alrededor con un gesto vago de la cabeza-. En nuestras manos está impedir lo que aquí va a pasar, cambiar el futuro. En el fondo, esa guerra que terminará por arrasarse Londres es responsabilidad nuestra. Pero me temo que aunque el hombre se diese cuenta de ello, eso no sería una razón lo suficientemente poderosa como para dejar de fabricar autómatas. (*ibid*: 264)

Continúa la discusión sobre temas como el destino, el libre albedrío y sobre si el primero está escrito o el último existe realmente. La opinión de los más jóvenes expedicionarios, representados por Charles, es que el destino hay que escribirlo. Opinión contraria a la de los mayores, convencidos de que no se puede cambiar el por venir.

La discusión previa a la expedición no hace más que corroborar las ideas de Claire que son el reflejo del progresismo finisecular.

Una vez en el año 2000, y tras contemplar la batalla de los humanos contra los autómatas, Claire se separa de sus compañeros aunque espera “no destruir el universo en su empeño por ser feliz” (*ibid*: 309) y tropieza con el capitán Derek Shackleton cuando este se dirige a hacer algo tan prosaico como desahogar su vejiga. La joven no se arredra, a pesar de lo estrambótico del encuentro y en tono épico se presenta y le da a conocer sus intenciones:

Me llamo Claire Haggerty, capitán –se presentó con una ligera reverencia, intentado que no le temblara la voz—. Y he venido desde el siglo XIX para ayudarle a reconstruir el mundo. (*ibid*: 312)

Antes de que el capitán pueda reaccionar es descubierta y devuelta al grupo para regresar a 1896, pero su sombrilla queda olvidada en el “futuro”. Derek Shackleton, cuyo verdadero nombre, Tom Blunt, nos es desvelado por el narrador, abandona su

trabajo escondiendo la sombrilla y olvidando descalzarse las futuristas botas del capitán al que interpreta.

La casualidad, tal vez el destino, hace que se encuentre con ella por las calles de Londres. A partir de ese instante, comenzará a fraguarse la segunda gran historia de amor de *El mapa del tiempo*.

Para que estas dos historias de amor tengan un final feliz es necesario urdir unas cuantas mentiras. Wells participa en ambos embustes que paradójicamente provocan que su relación con Jane florezca de nuevo y con más fuerza que nunca, hasta el extremo de que el escéptico escritor termina arriesgando su vida y, tal vez, sacrificando su futuro con tal de permanecer a su lado.

Como veremos, en los tres casos, hay vidas en juego: la de Andrew, la de Claire y la de Tom y la del propio Wells y Jane. En todos los casos la imaginación consigue salvar estas vidas. Este es el verdadero tema que Palma nos presenta en *El mapa del tiempo*.

7.4.8. Tratado sobre viajes a través del tiempo, posibilidades e imponderables

A la “introducción novelada” de los inicios de la *cf* hay que sumar respecto al subgénero del viaje en el tiempo el juego de Palma con todas las posibilidades legadas por innumerables autores. Desde el viaje vertical, al vertical y horizontal (entre universos paralelos), sirviéndose de una máquina, de una puerta dimensional o especie de agujero de gusano... O hasta el genético o mental que nos trae a la memoria *En algún lugar del tiempo* (*Bid time return*, 1975), de Richard Matheson, y *La mujer del viajero en el tiempo* (*The time traveller's wife*, 2005), de Audrey Niffenegger. El propio autor corrobora esta apreciación.

Sí, intenté que mi novela fuera un catálogo de todo los modos de viajar en el tiempo que se han ideado en la ficción. Para ello leí todas las novelas sobre el tema que pude, incluyendo las dos que citas, y vi muchas películas también. Los guiños, como el de *Terminator*, son evidentes. (EFP)

No obstante, en este corpus literario sobre las formas de viajar en el tiempo sólo una es real en la novela. Las demás son producto de montajes, bien o mal intencionados,

farsas y equívocos aunque, eso sí, coinciden con las utilizadas habitualmente en la literatura y el cine de *cf.*

La máquina del tiempo de Wells es el detonante en todos los casos ya sea de manera directa o indirecta.

(...) había encendido la chispa, había despertado en la sociedad el anhelo de viajar al futuro, de ir más allá de lo que nuestro frágil y perecedero cuerpo nos permitiría. Todos querían viajar al futuro, y el año 2000 se convirtió en la meta más lógica (...) (Palma, 2008: 93)

a. La magia

Antes de que los avances científicos permitieran a los autores imaginar viajes en el tiempo, el sueño o la magia eran las únicas posibilidades que se consideraban factibles para trasladarse hacia el pasado o hacia el futuro.

Charles Dickens, en *Cuento de Navidad* (*A Christmas Carol*, 1843) se sirve de cuatro fantasmas o espíritus (el de su socio fallecido, Jacob Marley que le anuncia la visita de los espíritus del pasado, del presente y del futuro) que le transportan a momentos ya pasados y a otros que se han de producir. El objetivo es conseguir que el ruin y avariento señor Scrooge —una representación de las profundas desigualdades sociales en la Inglaterra victoriana— cambie su forma de ser.

Como ya hemos visto, Enrique Gaspar, aunque imagina una máquina para viajar a través del tiempo, resuelve la historia que protagoniza don Sindulfo García en *El Anacronópete* (1887) con el recurso de que todo ha sido más que un sueño.

Mark Twain, en *Un yanqui en la corte del rey Arturo* (*A Connecticut yankee in king Arthur's court*, 1889) traslada a Hank Morgan mediante la transposición de épocas y cuerpos⁴⁷⁵ hasta el siglo VI, a Camelot. Para devolverle a su tiempo y librarse de él, Merlín emplea su magia y le hace dormir durante trece siglos.

En el capítulo octavo Félix J. Palma ofrece un claro y, como veremos más tarde, explícito homenaje al escritor inglés Henry Rider Haggard (1856-1925). Su yo es el personaje del cazador y explorador Allan Quatermain⁴⁷⁶ que protagonizó una larga serie

⁴⁷⁵ En ningún caso aclara en qué consiste.

⁴⁷⁶ Novelas: *Las minas del rey Salomón* (1885), *Allan Quatermain* (1887), *La mujer de Allan* (1887), *La venganza de Maiwa* (1888), *Marie* (1912), *Niño de tormenta* (1913), *La flor santa* (1915), *Finished* (1917), *El niño de marfil* (1916), *El antiguo Allan* (1920), *Ella y Allan* (1920), *Heu Heu o el monstruo* (1924), *El tesoro del lago* (1926), *Allan y los dioses del hielo* (1927), *Historias de Allan. Las aventuras no contadas de Allan Quatermain*.

de novelas —algunas por entregas— de gran éxito. Se le considera el creador del subgénero de aventuras conocido como “mundo perdido”.

Palma desarrolla una historia mágica para explicar el viaje en el tiempo de Viajes Temporales Murray. La narración es en tercera persona como si se tratase de una novela o, en este caso, un relato de aventuras con principio y fin. El homenaje a Haggard queda patente hasta en el nombre del experto explorador protagonista que desaparece en una de sus expediciones, Oliver Tremenquai, como más tarde aclarará el propio Murray.

Como no tenían ningún Stanley que mandarle —asegura Murray en un guiño más al aventurero por excelencia de la época— le dan por perdido aunque reaparece diez meses después coincidiendo con la celebración del funeral que le brindan sus familiares y amigos.

Tremenquai da cuenta de su descubrimiento: una tribu desconocida a la que denomina de los junquianos, amiga de enigmáticos rituales, posee la llave para entrar en otro mundo, que parece discurrir bajo el nuestro, lleno de peligros, pero conectado a otros puntos del tiempo. Nadie cree al explorador, todos le consideran loco, excepto Sebastián Murray, hijo de Gilliam, que acude al sanatorio psiquiátrico a oír su fantástica historia una y otra vez. Tremenquai termina por ahorcarse.

El “cuento” continúa. A espaldas de su padre, Sebastián envía a otros dos exploradores a la búsqueda de los junquianos. Son unos borrachines irresponsables, pero dan con la tribu y viajan gracias a su magia hasta el Londres del año 2000. Reconocen la ciudad, a pesar de la devastación, por un obstáculo que les cierra el paso: el campanario del Big Ben desbaratado en mitad de una calle. Imagen que nos recuerda la escena final de la película (que no la novela) *El planeta de los simios* (1968) de Franklin J. Shaffner, cuando Charlton Heston, el protagonista que ha viajado en el tiempo al futuro de la Tierra, descubre los restos de la Estatua de la Libertad medio enterrados en una playa desierta.

Allan Quatermain también ha sido el protagonista de varias películas y se le considera el predecesor de Indiana Jones. La primera en llevarse a la gran pantalla fue *Las minas del rey Salomón* (1937), de Robert Stevenson; luego vino la versión más popular *Las minas del rey Salomón* (1950) de Compton Bennet y Andrew Marton; a continuación *Batusi (Retorno a las minas del rey Salomón)* (1959), de Kurt Newman; la española *Tarzán en las minas del rey Salomón* (1973), de José Luis Merino; *El tesoro del rey Salomón* (1977), dirigida por Alvin Rakoff; *Las minas del rey Salomón* (1985), de Jack Lee Thompson; *Allan Quatermain y la ciudad perdida del oro* (1987), de Gary Nelson, con Richard Chamberlain; *La liga de los hombres extraordinarios* (2003), de Stephen Norrington; y *Las minas del rey Salomón* (2004), de Steve Boyum.

Gillian Murray tiene que comprobar *in situ* que el relato de sus exploradores es cierto y pasa meses con los junquianos. De esta manera descubre que en los agujeros que conducen a épocas distintas del mundo no transcurre el tiempo.

(...) los junquianos, conocían el modo de irrumpir en la corriente temporal abriendo agujeros a lo largo de ella, unas aberturas de las que el hombre podía servirse para viajar en el tiempo, para cruzar de una época a otra (...) había descubierto la cuarta dimensión. (Palma, 2008: 131)

Gillian decide llevarse el “agujero” a Londres haciendo a los junquianos – borrachos como cubas— entonar sus cánticos en el interior de una caja de hierro forjado del tamaño de una habitación para que allí se abra la puerta a la cuarta dimensión y poder trasladarla.

Gillian y Sebastián Murray deciden convertir su descubrimiento en negocio:

(...) llevar a la gente a contemplar el año 2000 les proporcionaría el dinero necesario para financiar tanto los propios viajes como la exploración de la cuarta dimensión. Lo primero que hicieron fue trazar una ruta segura al agujero que conducía al futuro, despejarla de peligros, colocar puntos de vigilancia y allanar el camino para que pudiese recorrerlo sin problemas un tranvía de treinta plazas. (*ibid*: 133)

Así termina un cuento completo de 20 páginas que ensambla perfectamente con la trama de la novela.

En páginas posteriores, mientras discute con Wells, Murray le confiesa que, respecto al modo de viajar por el tiempo, solo se le ocurrió uno que no pudiese ser cuestionado por la ciencia: la magia. Asimismo, Murray reconoce que esa historia que se ha inventado es un homenaje al autor de *Las minas del rey Salomón*, Henry Rider Haggard. Y que Tremenquai, el nombre de su explorador, no es más un anagrama de Quatermain, el protagonista de la novela de Haggard.

La conversación sigue girando en torno a lo que es verdad, a lo que lo parece o a lo que pudiera serlo. Y el empresario, en relación a los viajeros que han participado en su falso viaje a través del tiempo, le plantea a Wells:

Lo que realmente habría que preguntarles es si preferirían saber que todo ha sido un fraude y recuperar su dinero, o por el contrario preferirían morir pensando que han conocido el año

2000. Esa es la verdadera pregunta. Y le aseguro que la mayoría escogería no saberlo. ¿Acaso no hay mentiras que hacen la vida más hermosa? (*ibid*: 508)

De esta manera Palma vuelve al tema de su obra: la imaginación como motor de la felicidad.

b. Alrededor de la máquina del tiempo

En el catálogo de formas para viajar a través del tiempo también está la máquina.

La máquina del tiempo de H. G. Wells es desmenuzada con detalle a lo largo de toda la novela en un ejercicio de intertextualidad solo comparable al que Carlos Mendizábal hizo en *Elois y morlocks. Novela de lo por venir*.

El primer resumen lo hace Charles Winslow cuando trata de explicar a su primo Andrew la nueva literatura que más impacto estaba causando entre los londinenses.

(...) estaba protagonizada por un científico que inventaba una máquina del tiempo con la que viajaba a través de los siglos. Mediante el sencillo gesto de manipular la palanquita de su artefacto, el inventor se propulsaba velozmente hacia el futuro, y boquiabierto, observaba como a su alrededor los caracoles corrían como liebres, los árboles surgían de la tierra como surtidores de agua, las estrellas giraban en el cielo que pasaba del día a la noche en un suspiro... En aquella fabulosa y enloquecida travesía llegaba hasta el año 802.701, para descubrir que la sociedad se había desligado en dos razas antagónicas: los bellos e inútiles *eloids*, y los *morlocks*, unas criaturas monstruosas que vivían bajo tierra alimentándose de sus vecinos de arriba a los que a los que criaban como ganado. (Palma, 2008: 91-92)

Los comentarios sobre la obra continúan. Se explica qué es o cómo puede ser la cuarta dimensión, pero destaca la acertada visión de Palma sobre el apego del lector del siglo XIX a la idea de la máquina para viajar a través del tiempo, olvidando en gran medida el verdadero fin de la obra de Wells: caricaturizar la sociedad de su época desde su visión izquierdista contraria al capital.

Charles acude con Andrew a Viajes Temporales Murray para tratar de convencer a Gilliam de que les transporte al pasado para evitar el asesinato de Marie Kelly. Murray les confiesa que con su descubrimiento no tiene capacidad para elegir el destino y mucho menos para una fecha tan concreta como es el año 1888. No obstante, el empresario les da una pista: la máquina tal vez haya sido inventada por H. G. Wells, un

escritor que ha causado sensación con una novela corta sobre un viaje en el tiempo. Y les expone su teoría sobre por qué sospecha tal cosa:

Imaginen caballeros que construyen un máquina del tiempo, el invento más importante de la humanidad. Dado su increíble poder, deben guardarla en secreto, evitar que caiga en manos inapropiadas que quisieran usarla en su propio beneficio, pero ¿podrían resistir la tentación de confesarle al mundo su descubrimiento. Una novela podría ser el vehículo perfecto para transmitir su secreto sin que nadie sospechara que es algo más que ficción. (*ibid*: 139)

Los primos, Charles Winslow y Andrew Harrington, siguiendo el consejo de Murray, acuden al escritor para que les ayude a viajar al pasado e impedir el asesinato de Marie Kelly. Wells se niega, pero con amenazas consiguen que reconsidere su postura y termina confesándoles que sí posee la máquina para viajar en el tiempo.

A primera vista, la máquina capaz de derrumbar los muros que encerraban al hombre en el presente se le antojaba una especie de trineo sofisticado. Sin embargo, la oblonga peana de madera sobre la que había sido atornillada delataba que el fin de aquel cacharro no era desplazarse por el espacio, por el que solo podría hacerlo si se le arrastraba, y por su tamaño no se antojaba precisamente fácil de mover. Estaba cercada por una barra de latón que quedaba a la altura de la cintura, una mínima protección que debía saltarse para acceder al recio sillón que ocupaba su centro. (*ibid*: 208)

La descripción continúa fiel a la máquina que vimos en la película *The time machine* (1960) de George Pal y que ha pasado a formar parte del imaginario colectivo y la iconografía del siglo XX. Sobre su funcionamiento, las explicaciones que da Wells a Andrew son un tanto inconsistentes, pero suficientes para una persona desesperada dispuesta a creer casi en cualquier cosa.

Al poco de publicar mi novela (...) un científico se puso en contacto conmigo. Me dijo que llevaba años trabajando secretamente en una máquina para viajar en el tiempo, de aspecto muy similar a la que yo describía en mi libro. (*ibid*: 209)

Wells relata cómo ambos acordaron realizar un primer viaje experimental al pasado y cómo fue el científico el que se trasladó en la máquina. Nunca regresó. El miedo atenazó a Wells, que les confiesa haber realizado pequeños viajes exploratorios

de cuatro o cinco años al pasado y que nunca se ha atrevido a aventurarse hacia el futuro. También les asegura que su intención es destruir la máquina y ofrece otro argumento del peligro que entraña el desplazamiento temporal.

¿Se han preguntado alguna vez qué es lo que convierte en responsables a los hombres? Yo se lo diré: que sólo tienen una oportunidad de hacer cada cosa. Si existieran máquinas que nos permitieran corregir nuestros errores más estúpidos viviríamos en un mundo lleno de irresponsables. (*ibid*: 211)

Sin embargo, Andrew quiere intervenir en el pasado para salvar una vida, lo que en opinión de Wells sí puede justificar la existencia y el uso de la máquina. Los tres (los cuatro, si contamos a Jane la pareja de Wells) preparan el viaje y una vez “llegado el momento de rescribir (sic) la Historia” (*ibid*: 215), Wells le da instrucciones a Andrew:

Intente no mantener contacto con nadie, ni siquiera con su amada, por muchas ganas que tenga de volver a verla viva. Límitese a matar al Destripador y a regresar por donde ha venido antes de que aparezca su yo del pasado. Ignoro que consecuencias podría acarrear ese encuentro contra natura, pero sospecho que provocaría una catástrofe en el tejido del tiempo, un cataclismo que quizá destruyera el mundo. (*ibid*)

Es éste un apunte clásico de la liturgia sobre viajes en el tiempo que Palma no podía dejar fuera y menos cuando todo se trata de un montaje muy bien orquestado para impedir el suicidio de Andrew.

Otra de las escenas que ya forman parte del imaginario colectivo gracias a la película de Robert Zemeckis *Regreso al futuro* (*Back to the future*, 1985), es el momento en que el protagonista, encarnado por el actor Michael J. Fox, utiliza una foto de su familia para comprobar si con sus acciones en el pasado está alterando el futuro, es decir, su presente. Algo similar ocurre en *El mapa del tiempo*. Andrew lleva siempre encima el recorte de prensa con la noticia del asesinato de Marie Kelly. Wells decide guardarlo en una cajita para comprobar al regreso de Andrew si el titular ha cambiado en caso de dar muerte a Jack el Destripador.

b.1. Universos paralelos

En el capítulo XV se narra toda la peripecia del supuesto viaje de Andrew al 7 de noviembre de 1888 para impedir el asesinato de su amada. El joven consigue su

propósito aunque es herido en el hombro. De vuelta hacia la residencia de Wells especula sobre como será su presente y tiene un inesperado encuentro.

Si todo había salido bien, Marie no solo estaría viva, sino que probablemente fuera su esposa. ¿Tendría un hijo con ella? ¿Dos, tres? (...) una figura lo aguardaba junto a la puerta de la casa. Inmediatamente, Andrew recordó lo que le había sucedido al amigo de Wells y comprendió que debía tratarse de algún vigilante del tiempo con orden de ejecutarlo por haber alterado el pasado. (Palma, 2008: 227)

De nuevo en la casa del escritor comprueba con sorpresa que el contenido del recorte no ha cambiado. Palma vuelve a dar una vuelta de tuerca a la historia y para mantener viva la trama y el engaño pone en boca de Wells la explicación de lo que históricamente más tarde se conoció como paradoja temporal.

—Usted ha salvado a la muchacha, señor Harrington —señaló con sereno convencimiento, no le quepa duda de eso.

—Pero, entonces... —balbució Andrew—, ¿por qué sigue muerta?

—Porque es necesario que continúe muerta para que usted viaje en el tiempo para salvarla —exclamó el escritor como quien subraya una obviedad. (*ibid*: 232)

Siguiendo con su “tratado sobre viajes a través del tiempo, posibilidades e imponderables” Palma hace llegar a Wells más lejos de lo que llegó en sus anticipaciones y utiliza la creación de universos alternativos para argumentar ante Andrew lo sucedido.

(...) es como si su acto hubiese producido una bifurcación en el tiempo, como si hubiese creado una especie de universo alternativo, un mundo paralelo, por así decir. Y en ese mundo Marie Kelly está viva y es feliz junto a su otro yo. Lamentablemente usted está en el universo equivocado. (*ibid*: 233)

Por último, es el propio Andrew, con sus reflexiones, el que pone palabras a otra teoría extendida sobre la constante creación de universos paralelos, tantos, como posibles decisiones se toman o desechan a lo largo de la vida de una persona.

Andrew se recostó en el asiento, sorprendido de que los descartes de la vida no se convirtieran en la viruta que barría la escoba del carpintero, sino que cada uno de ellos

creara una nueva existencia que compitiera con la auténtica por ver cuál era la verdadera. Le producía vértigo solo el pensar que al amparo de las encrucijadas que se encontraba en su camino nacían camadas de otros Andrews cuyas existencias discurrían junto a la suya, más allá de donde terminaba su vida sin que él pudiera verlo porque en el fondo eran los modestos sentidos del hombre los que establecían los confines del mundo. (*ibid*: 238)

La estratagema de Charles en connivencia con Gilliam y Wells ha salido bien. Entre los tres han conseguido evitar el suicidio de Andrew. Tan solo una pequeña pieza del puzzle no ha encajado a la perfección: el supuesto vigilante del tiempo que no formaba parte del guión del embuste. No obstante, Palma también tiene reservado un papel para el enigmático hombre con el que se ha topado Andrew a su vuelta de White Chapel.

Charles y Wells se felicitan. El primero reconoce que su teoría de los universos paralelos para justificar que la muerte del Destripador no apareciera en el recorte de prensa sonó tan real que hasta él mismo casi la creyó. Wells, no obstante, reconoce que el trabajo más duro ha sido el de Charles, que contrató a los actores y encargó que construyeran la máquina del tiempo.

Lo único que no cuadra en toda la historia es el supuesto vigilante del tiempo — que, a priori recuerda a los eternos de Asimov en *El fin de la eternidad* o a los patrulleros de Poul Anderson en *Guardianes del tiempo*—, pero ambos concluyen que quizá fuera un vulgar ladrón al que Andrew sin saberlo ahuyentó.

c. Un viaje canónico

Los clientes de Viajes Temporales Murray y Andrew Harrington han sido engañados tanto por el empresario como por el escritor. No obstante, Wells, a su vez, y por un cúmulo de casualidades perfectamente hilvanadas por Palma, también cree viajar en el tiempo gracias a la máquina que guarda en su desván.

Todas las noches y antes de irse a la cama, el escritor sube al desván y lleva a cabo lo que se ha convertido en un ritual secreto: sentarse en la máquina del tiempo y marcar una fecha. Sin saber muy bien por qué sitúa los paneles en el 20 de mayo del año 2000, la fecha elegida por Murray para estafar a los que desean contemplar la batalla final entre humanos y autómatas.

Pero esta vez, para su sorpresa, cuando la palanca completó el recorrido, una oscuridad repentina devoró el desván. Los flecos de la luna que se filtraban por la ventana parecieron

replegarse, abandonándolo en una compacta negrura. Antes de comprender qué demonios estaba sucediendo, lo asaltó una terrible sensación de caída, acompañada de un súbito mareo. Se sintió levitar, flotar a la deriva en una suerte de nada oscura que bien podría ser el universo mismo. Y mientras la conciencia se le desbarataba, lo único que acertó a pensar fue que, o estaba sufriendo un infarto o, después de todo, estaba viajando al año 2000. (*ibid*: 485)

El narrador nos describe las sensaciones asumidas como auténticas por la influencia de la literatura y el cine de un hipotético viaje canónico en el tiempo. Su protagonista, Wells despierta en un paisaje en ruinas. Su primer pensamiento es intertextual: “de la máquina del tiempo no había el menor rastro, como si los Morlocks la hubiesen hecho desaparecer en el interior de la esfinge” (*ibid*: 486), referencia directa a su propia novela. El escritor continúa con la descripción de su despertar al afirmar que cual primate de Darwin —las menciones al naturalista como ya hemos visto son constantes en la novela—, se incorpora descubre y entre la espesa niebla a los cuervos, picoteando cráneos humanos. Más reminiscencias literarias que, esta vez sin explicitar, nos traen a la mente a Edgard Allan Poe.

Ante él, contemplándolo en un inquietante silencio, descubrió un ejército de autómatas. Eran al menos una decena, y todos permanecían en la misma actitud hierática y sobrecogedora, incluido el que se hallaba algo adelantado de los demás, que estaba tocado por una incongruente corona dorada. (*ibid*: 487)

Wells cree que ha viajado al futuro y que el futuro es tal y cómo lo había imaginado Murray... Pero no es así. Precisamente es Murray el que le hace salir de su alucinación. Jactándose de que su inverosímil futuro haya asustado tanto a Wells, le explica que está ante un simple decorado. Los pormenores, de nuevo, nos llevan a pensar en el cine, en los decorados de los grandes estudios, de la época dorada del séptimo arte.

Murray le explica que encomendó a uno de sus esbirros la tarea de dormir con cloroformo a Wells y traerlo a su presencia. La casualidad quiso que éste hubiera entrado por la buhardilla y aprovechara el momento en que Wells ocupó la máquina del tiempo.

Justo en el momento de abandonar el “decorado” de Viajes Temporales Murray, Palma nos brinda una nueva imagen cinematográfica: tras subir una colina llegan a un

muro pintado, donde Murray abre una puerta y penetran en una nube. La escena nos trae a la memoria el final de otra película de *cf, The Truman show*⁴⁷⁷ (*El show de Truman*, 1998) de Peter Weir.

d. El portal temporal

El desarrollo de la historia hace que Tom Blunt (el bravo capitán Derek Shackelton del año 2000) se encuentre con Claire Haggerty en 1896. Blunt tiene que improvisar una respuesta al porqué de su presencia en su supuesto pasado. Claire desea saber si ha utilizado el Cronotilus para viajar a su época. Él responde que se ha servido de otra máquina inventada por los científicos de su tiempo para viajar en el tiempo. Una máquina que puede viajar a cualquier época. La curiosidad de Claire aumenta y la improvisación de Blunt no le va a la zaga. Aunque quisiera enseñarle la máquina, no podría verla, porque no existe como tal en el siglo XIX. Está emplazada en el futuro.

Es como una máquina perforadora, pero que en vez de horadar la roca... cava túneles en el tejido del tiempo (...)

—¿Y cómo hará para regresar al futuro?

—Volviendo a introducirme en el agujero.

—¿Quiere decir que, es este instante, en algún sitio de Londres, hay un túnel al año 2000? (...)

—Quizás le parezca un atrevimiento, capitán —le oyó decir tras unos segundos de reflexión—, pero, ¿podría llevarme con usted al año 2000? (*ibid*: 351)

Se trata de un agujero de gusano o, mejor aún, de un portal dimensional. No sabemos muy bien en qué consiste el invento que, necesidad obliga, ha imaginado Tom Blunt, pero ya lo hemos visto en *Stargate* (1994) de Roland Emmerich. Sea como fuere, supone un atractivo para Wells, que se ha comprometido a escribir a Claire Haggerty como si fuera Tom Blunt, respetando la historia improvisada por el joven.

Y debía reconocer que, cuanto más pensaba en ella, más le fascinaba la historia que aquel joven semianalfabeto había fraguado a trompicones. Era sugerente, bella y sobre todo resultaba verosímil, de existir, por supuesto, una máquina capaz de excavar en el tejido del

⁴⁷⁷ Al final de la película, el protagonista, encarnado por el actor Jim Carrey, se aleja en un bote de remos hacia el horizonte hasta que “choca” con este. Unos peldaños, disimulados en el decorado le llevan hasta una puerta que se abre en un cielo pintado.

tiempo fabricando túneles entre las épocas, y de ser cierto, también el futuro ideado por Murray. (*ibid*: 406)

Una forma más de viajar en el tiempo. Falsa, como casi todas las expuestas en *El mapa del tiempo*, pero que en otras obras ha sido plasmada como real.

e. Correspondencia temporal

Para continuar la relación entre Blunt y Haggerty, Palma esboza otro de los motivos del viaje en el tiempo en la literatura universal: el asesinato. Así lo hizo el propio H.G. Wells en *Los argonautas del tiempo*, una obra fallida que se convirtió en una suerte de borrador de lo que luego sería *La máquina del tiempo*.

Blunt asegura que ha venido a matar al señor Ferguson, un fabricante de autómatas de la época. El fin es evitar la destrucción de Londres, la guerra. Es decir, viaja al pasado para provocar un cambio que transforme el futuro.

Pero Claire demuestra una preclara inteligencia y empieza un juego de paradojas. La joven razona que Blunt no consigue su propósito ya que ella ha presenciado la batalla del año 2000.

Blunt se lanza a la desesperada y le asegura que ha viajado al pasado porque la ama. A lo que ella le sorprende con otra pregunta: ¿cómo es posible que me ames, si no me conoces?

—Te equivocas, Claire. Te conozco mucho mejor de lo que crees —dijo, en tono confesional, acunando su mano entre las suyas como si se tratase de un gorrión herido—. Sé cómo eres, con qué sueñas, qué quieres, cómo vés (sic) el mundo. Lo sé todo sobre ti y tú lo sabes todo sobre mí. Y te amo, Claire. Me he enamorado de ti en un tiempo que todavía no ha sucedido. (Palma, 2008: 356)

Blunt le explica que se ha enamorado de ella por las cartas que se han enviado desde que apareció por primera vez en su época, el 8 de noviembre de 1896; fecha para la que quedan dos días. El lugar exacto donde se abre el portal dimensional es la colina de Harrow.

Junto a la tumba de un tal John Peachey⁴⁷⁸, bajo una piedra, había una carta. La tomé y descubrí con asombro que estaba dirigida a mí. Me la guardé en un bolsillo del disfraz y, una vez, en el año 2000, la abrí. Era la carta de una desconocida, de una dama del siglo XIX –Tom hizo una pausa de efecto, antes de añadir— se llamaba Claire Haggerty. Y aseguraba que me amaba. (*ibid*: 357)

Es así como inician una correspondencia a través del tiempo. Algo similar sucede, como ya hemos visto, en *Guardianes del tiempo*, de Poul Anderson y en *El coleccionista de sellos*, de César Mallorquí. No obstante, también encontramos un antecedente más cercano en la película *La casa del lago* (2006) de Alejandro Agresti, la versión norteamericana⁴⁷⁹ de *Il mare* (2000), una película surcoreana dirigida por Hyun-Seung, basada en una novela de Jiro Asada. La película cuenta la historia de una chica que vive en una casa sobre un lago. Cuando la abandona para irse a vivir a otro lugar, deja en su buzón una nota al siguiente inquilino avisándole de que espera una carta. A tal efecto, le deja su nueva dirección para que se la envíe. Cuando el nuevo inquilino lee dicha nota queda muy sorprendido pues nunca antes había vivido nadie allí y así se lo comunica a ella. Al principio ninguno cree al otro, pero terminan descubriendo que en realidad ambos están viviendo en épocas diferentes.

Blunt continúa con su rocambolesca, pero verosímil historia. Se han escrito un total de siete cartas. En la última Claire le revelaba que se encontrarían el 20 de mayo del año 2000, tras la batalla contra Salomón. Blunt seduce a Claire gracias a un guión que está improvisando, pero que se verán obligados a respetar, pues se supone que ya ha sucedido. Blunt, para más *inri*, vuelca sobre ella la responsabilidad de lo que está sucediendo entre ambos.

Ese día seguí tus instrucciones y, tras derrotar al autómata, busqué un sitio tranquilo entre los escombros. Entonces te vi aparecer. Y, como me habías escrito, dejaste caer la sombrilla que yo debía devolverte hoy usando la máquina. Una vez en tu época, tenía que acudir al mercado de Covent Garden, que era donde debíamos encontrarnos, y luego tenía que invitarte a un té y contarte todo esto –Tom hizo una pausa, antes de añadir, en tono soñador—: ahora entiendo por qué: para que ese futuro se cumpla. ¿Lo comprendes,

⁴⁷⁸ Palma continúa con sus referencias, directas o indirectas, a personajes de la época. Junto a la tumba de John Peachey lord Byron escribió algunos de sus poemas.

⁴⁷⁹ Destacamos la versión estadounidense al considerar que es la que ha sido vista por más espectadores, ya que son pocas las películas surcoreanas que se pueden disfrutar habitualmente en las salas de cine de nuestro país y jamás en la televisión.

Claire? Me escribirás esas cartas en el futuro porque yo te estoy diciendo ahora que me las escribirás. (*ibid*: 359)

Blunt va mucho más lejos y se aprovecha de su posición de poder: le asegura a Claire que esa misma tarde se amarán en la pensión que hay frente al salón de té porque en realidad ya lo han hecho.

Clare sucumbe al engaño de Blunt quien arrepentido busca ayuda para escribir esas cartas y evitar una posible tragedia en caso de que Claire no las recibiera.

Es hora de que Wells vuelva a escena. Palma retoma el devenir del escritor donde lo dejó. Wells está satisfecho, la aventura con Andrew acaba de suceder y como le ha dicho Jane:

“Has salvado una vida usando tu imaginación”, una frase que lo había hecho relucir de nuevo ante Jane, y que espero que ustedes tampoco hayan olvidado, pues se trata del puente que enlaza esta escena con la primera aparición de Wells en nuestra historia, que ya les advertí que no sería la última. (*ibid*: 383)

Esa misma mañana, Blunt se presenta como el capitán Derek Shackleton, venido del año 2000. Como con Claire intenta engañar a Wells con la misma historia, hasta que Wells le espeta que sabe que la empresa de Viajes Temporales Murray es una patraña. No en vano, al poco de publicar *La máquina del tiempo*, Murray acudió a su casa para darle a leer una novela no publicada titulada *El capitán Derek Shackleton, la verdadera y trepidante historia de un héroe del futuro*, por Gilliam F. Murray. En sus páginas se narraba lo que luego Murray convirtió en negocio.

La mala crítica de Wells no gustó nada a Murray que se empeñó en demostrar que su historia podía ser creíble y gustaría a la gente. De alguna manera, Wells le dio la idea para montar su gran engaño.

Blunt se sincera y le pide que sea él quien escriba las cartas a Claire. Acepta. Podía resultar tan divertido como excitante y, de nuevo, podría salvar otra vida usando su imaginación.

Entre las siete cartas que se escriben —ni una más y ni una menos, porque en realidad ya ha sucedido en el futuro de Shackleton— Wells se permite pedirle a Claire que le describa con todo lujo de detalles su encuentro íntimo con Derek. Ella lo hace. Wells se da cuenta de que hay otra forma de amar, pero también Jane, que lee la carta y

se entrega al escritor de una manera completamente nueva, desinhibida. La imaginación, de nuevo, salva a una pareja que casi había perdido tal condición.

Algo también está cambiando en el desarraigado Blunt.

La muchacha no merecía aquel engaño. Era cierto que aquellas cartas iban a salvarle la vida, pero en el fondo no estaba sino reparando el daño que él le había hecho tan egoístamente, sin más propósito que calmar los ardores de su entrepierna. (*ibid*: 427)

En su última carta, Claire, que también dispone de un ejemplar de *La máquina del tiempo*, saca de entre sus páginas un narciso que deposita en el sobre. En la carta también le ofrece las pertinentes instrucciones de lo que debe hacer:

(...) para terminar de trazar el círculo en el que estamos atrapados, debes aparecer en mi época antes de que iniciemos nuestra correspondencia, de nada serviría que lo hicieras luego, ya que eres tú quien debe animarme a escribirte, como ya sabes. Has de aparecer exactamente el 6 de noviembre de 1896 y buscarme en el mercado de Covent Garden al mediodía, para proponerme la cita esa misma tarde. El resto ya lo sabes. Si haces todo eso, preservarás el círculo, y todo cuanto ha pasado volverá a suceder. (ibid: 432)

El viaje en el tiempo no ha sido real, pero ha propiciado un amor imposible que hace recapacitar a Blunt y da un motivo para vivir a Haggerty.

f. *Homo temporis* y una carta

Con tantas vueltas de tuerca el lector da por sentado que se encuentra ante una buena novela donde las aventuras y el amor priman sobre todo lo demás. El sueño de viajar en el tiempo es un imposible, pero sirve para salvar vidas y mantener la ilusión de muchas personas. No todo es tan sencillo. Palma, para no defraudar, tiene escondida su última carta, su jugada maestra.

Personalmente me gustan mucho las vueltas de tuerca y es algo que puse en práctica desde que empecé a escribir, ya con mis primeros relatos, como bien dices. Todos mis cuentos suelen encerrar una sorpresa final que da sentido, o se lo roba, a todo lo anterior. A la hora de diseñar la trama de esta novela ese vicio influyó, naturalmente. Cuando empecé a idear la historia quería que el lector no supiera nunca qué creer, jugar con él, embaucarlo. Lo que intento siempre, en realidad, pero ahora a gran escala. (EFP)

Si el lector ha estado atento verá que hay una historia de las que se suponen reales que no concuerda. Jack el Destripador nunca fue descubierto. En la obra de Palma, sí. Su nombre, Bryan Reese. En la novela es ahorcado. ¿Ha cometido un fallo el escritor?

Un mendigo ha sido asesinado y presenta un agujero en el pecho de 30 centímetros de diámetro que le atraviesa de parte a parte. Los bordes del boquete aparecen chamuscados. Se piensa en una lengua de fuego, en un rayo calorífico. El problema es que no hay arma conocida que produzca tal destrozo salvo –piensa el joven inspector Colin Garret— la que había visto en manos del capitán Shackleton en el año 2000.

Al superior de Garrett le cuesta creerle, pues ya tuvo sus más y sus menos con él cuando el inspector regresó del futuro y le conminó a prohibir la fabricación de autómatas y a confiscar todos los fabricados hasta la fecha. En este caso, la única pista de Garrett es el anuncio de Viajes Temporales Murray, donde Shackleton atravesaba a un autómata con un rayo. Su teoría es que Shackleton se ha desplazado como polizón en el Cronitulos a 1896 con un arma mortífera. Tal vez, para acabar con Ferguson el fabricante de pianolas, el causante primigenio de la devastadora guerra del futuro.

Murray se siente amenazado. Garrett ha conseguido permiso para desplazarse en el próximo viaje al año 2000 y detener a Shackleton. Murray, como todos los personajes de la novela, termina por recurrir a Wells.

(...) usted y yo somos los únicos que sabemos que no es posible viajar en el tiempo. Pero alguien lo ha hecho. ¿No siente curiosidad? ¿Va a dejar que el joven Garrett dedique todos sus esfuerzos a perseguir una invención cuando podría haber un auténtico viajero del tiempo por las calles de Londres? (Palma, 2008: 514)

Tras una serie de peripecias, Wells, junto a Stoker y James se encuentra en la “casa encantada” con un individuo de unos cuarenta años, estatura media y complexión atlética, que les da la bienvenida con una mueca risueña. Va escoltado por dos individuos que exhiben unos extraños rifles cruzados en bandolera y el escritor comprende que son los que emiten el rayo calórico.

El viajero del tiempo les asegura que les ha reunido con el fin de salvarles la vida y que las muertes causadas buscaban solo llamar su atención, pero que los elegidos para morir lo harían en un lapso de tiempo muy breve. Les anuncia que viene de mucho

más lejos del año 2000 donde no habrá una guerra contra los autómatas, aclarando a James y Stoker que lo de Gilliam es un fraude.

También les explica que puede desplazarse a su antojo en cualquier dirección de la corriente temporal y se presenta como Marcus Rhys, una especie de bibliotecario.

(...) durante el próximo siglo los científicos, físicos y matemáticos se enzarzaran en inacabables debates sobre la posibilidad de viajar o no en el tiempo, y desarrollarán numerosas teorías sobre cómo hacerlo posible, pero todas ellas se estrellarán contra la insobornable naturaleza del universo que, lamentablemente, no posee muchas de las características físicas necesarias para que sus hipótesis puedan demostrarse. De algún modo, parecerá como si el universo estuviese protegido contra los viajes en el tiempo, como si las excursiones temporales fueran una aberración contra natura y Dios hubiese blindado su creación para que no pudiera realizarse (...) (*ibid*: 536)

Palma parece referirse a la cronología de protección del universo de Stephen Hawking de la que ya hemos hecho mención en el Capítulo 1 de esta tesis. El viajero de ese futuro tan lejano, sigue nombrando a Dios. Tal vez, porque esa clase de poder lo seguimos equiparando al de una deidad.

Marcus les desvela que el secreto del viaje del tiempo está en la cabeza de cada uno, en las infinitas capacidades de la mente humana, como sucedía en *Time and again* de Jack Finney y en *Bid time return* de Richard Matheson (ver Capítulo 1 de esta tesis).

Rhys imparte a los tres escritores una clase magistral sobre historia del futuro.

No se sabe con exactitud quién fue el primer viajero del tiempo, es decir, la primera persona que sufrió un desplazamiento temporal (...) a mediados de nuestro siglo, el mundo se encontró de repente inmerso en una auténtica epidemia de viajeros en el tiempo que no se sabía de dónde habían salido. (*ibid*: 537)

Este gran descubrimiento acarrea un sinfín de preguntas. La primera a la que habría que responder es si se puede cambiar el pasado. La respuesta es afirmativa, carece de blindaje.

En un ejercicio de prospección Palma imagina cómo actuarían los gobiernos ante esta revolucionaria posibilidad y pone en boca de su personaje, Marcus Rhys, su visión de lo que podría ocurrir.

Los gobernantes del futuro tratarán de poner en marcha el Proyecto de Restauración. Su fin es analizar las aberraciones del pasado y borrar los actos tratando

de predecir el efecto que tendrán en el tejido del tiempo. Otra línea más conservadora de pensamiento se decanta por asumir los errores del pasado. Mientras tanto, dada la desbandada de viajeros, la historia del mundo comienza a peligrar. Ante la posibilidad de que esas alteraciones no pudieran ser descubiertas (si cambia el pasado, cambia el presente y su historia) se decide hacer una “copia de seguridad” y esconderla en el principio de los tiempos, en el Oligoceno. Este viaje al pasado más remoto para preservar el presente es algo que ya hemos examinado en *Guardianes del tiempo* de Poul Anderson y *Tiempo Muerto* de José Antonio Cotrina.

Para velar por esa copia de seguridad nace la Biblioteca de la Verdad⁴⁸⁰ y se crea un grupo de élite cuya descendencia está llamada a seguir sus pasos y erigirse en vigilantes del tiempo. Su trabajo abarca desde el principio de los tiempos hasta el momento en que son descubiertos los viajes en el tiempo. Se da por supuesto que al ser un tiempo posterior en su fisonomía puede aceptar todos los cambios que se provoquen, pero antes de descubrir el viaje temporal los cambios acarrearían consecuencias imprevisibles. Esta es otra de las “teorías” aceptadas por la *cf* como ya hemos visto reflejado en *El día que hicimos la transición* de Pedro Jorge Romero y Ricard de la Casa. En esta obra manipular el tiempo antes del momento en que se descubre cómo viajar en el tiempo está considerado un delito.

Tras el breve repaso de una historia que todavía es futuro para Wells, Stoker y James, Marcus les revela que él ha sido el encargado de vigilar el siglo XIX y que la “casa encantada” es uno de sus nidos, deshabitada desde hace décadas y que continuará así hasta finales del siglo.

Para restablecer el flujo histórico original el visitante debe evitar que se detenga a Jack el Destripador. Se sospecha que fue un viajero en el tiempo el que lo denunció a las autoridades. Wells va atando cabos y deduce que están en un universo paralelo lo cual corrobora Marcus tras asegurar que ese concepto no se acuñará hasta el próximo siglo.

Se supone que los universos paralelos son una vía para evitar las paradojas temporales que podrían producirse en el caso de que el pasado no fuese algo blindado, imposible de alterar.

⁴⁸⁰ La Biblioteca de la Verdad induce al lector a recordar el Ministerio de la Verdad que plantea George Orwell en *1984* (1949). No obstante, sus funciones son antagónicas. Si el ministerio orwelliano tenía como fin la reescritura de la historia para servir a los intereses puntuales del partido único, el INGSOC, la Biblioteca de la Verdad de Palma es la encargada mantener la historia original a salvo de injerencias de los viajeros temporales.

¿Qué pasaría, por ejemplo, si alguien viaja en el tiempo y mata a su propia abuela antes de que dé a luz a su madre? (*ibid*: 545)

Como vemos, Palma continúa con su catálogo pormenorizado de posibilidades y consecuencias del viaje en el tiempo.

Por fin, en el capítulo XXXIX, Wells y los lectores descubren “el mapa del tiempo” que ha sido elaborado por Marcus Rhys.

Se trataba de una especie de tela de araña fabricada con cuerdas de varios colores, de las cuales colgaban recortes de periódicos. James y Stoker también habían reparado en aquel entramado de cordeles hacia el que ahora se dirigía el viajero, invitándoles a seguirle con un gesto de cabeza. (*ibid*: 548)

Una cuerda blanca representa el universo original, las verdes los universos reparados y las azules, los que hay que reparar. Wells descubre entre los recortes de periódicos que penden de la línea blanca la noticia de uno de los primeros desplazamientos en el tiempo. El 12 de abril de 1984, apareció en los Almacenes Olsen una mujer que dijo provenir del año 2008. En 2008, en el momento de sufrir un atraco, sintió una especie de vértigo y sin saber ni cómo ni por qué apareció 24 años antes en dichos almacenes. La involuntaria viajera del futuro no pudo ser interrogada pues volvió a desaparecer.

Marcus define a esta enigmática mujer como la Madonna Temporal y les aclara que los desplazados poseen un gen mutante, un concepto, de nuevo advierte, que no se acuñará hasta años después.

Las investigaciones indicaron que se trataba de un gen que se transmitía de generación en generación, lo que significaba que todos los desplazados provenían de una misma y remota fuente, pero el Gobierno no logró determinar quién había sido el primer portador, aunque se sospecha de una mujer. Muchos piensan que debió procrear con algún varón, posiblemente capaz de desplazarse también en el tiempo, de ese modo su descendiente heredaría un gen reforzado e inauguraría la estirpe de desplazados (...) (*ibid*: 551)

Volviendo a su misión, Marcus les aclara que el desvío de su universo se producirá cuando un tal Melvin Frost se apodere de sus tres novelas —*Drácula*, *Otra vuelta de tuerca* y *El hombre invisible*—, las publique y le hagan pasar a la historia como uno de los mejores escritores de todos los tiempos. También les advierte que los

tres morirán a no ser que confíen en él y le lleven al día siguiente los originales de sus obras aún no editadas, evitando así, que se cree una nueva bifurcación.

A pesar de la terrible noticia que acaba de recibir, Wells no puede evitar divagar sobre el hecho de que alguien haya cartografiado el tiempo como si fuese un espacio físico, preguntándose, como en *La máquina del tiempo*, si el cordel blanco tendrá final.

(...) ¿qué era el tiempo si nadie podía medirlo, si nada podía acusar su paso? El tiempo solo se mostraba en las hojas secas, en las heridas que cicatrizaban, en la carcoma que devoraba, en el óxido que se extendía, y en los corazones que se cansaban. Si nadie estaba allí para señalarlo, el tiempo no era nada, absolutamente nada. (*ibid*: 563)

Y va más lejos. Como ya hiciera Andrew Harrington, Wells reflexiona sobre la creación de los universos paralelos.

Los universos paralelos no surgían únicamente de aquellas impías manipulaciones sobre el sagrado pasado, sino que brotaban también de todas y cada una de nuestras decisiones. Imaginó el mapa de Marcus con aquel añadido, con la cuerda blanca jalonada de cordeles amarillos, repentinamente asfixiada por una floración de cuerdas que representaran los mundos creados por el libre albedrío del Hombre. (*ibid*)

Las explicaciones de Marcus Rhys han finalizado y el personaje emplaza a los tres escritores para que le entreguen los originales de sus obras, salven sus vidas y, además, permitan que se vaya restableciendo el universo original.

Cuando Wells sale de la “casa encantada” una muchacha pálida le entrega una carta en cuyo sobre reza: “*Para H.G. Wells. Entregar la noche del 26 de noviembre de 1896*”. La muchacha desaparece como si se hubiera evaporado.

g. Correspondencia temporal canónica

La carta la firma el propio Wells y para que se no dude de su autenticidad se refiere a lo que significa para él el canasto que le regaló el Hombre Elefante. De su mismo puño y letra, la carta le advierte que el viajero es un impostor, un admirador de las citadas obras y que lo que pretende es ser el único que las posea y las disfrute.

El verdadero bibliotecario encargado de velar por el siglo XIX rueda de un universo paralelo a otro intentando cumplir con su trabajo. Palma también utiliza el

desplazamiento horizontal que ya descubrimos en las obras de Pedro García Bilbao o Javier Negrete en el capítulo anterior de esta tesis.

Wells revela a Wells cómo se convertirá en el primer viajero del tiempo. El salto temporal se producirá tras contemplar las muertes de James y Stoker y ver que él es el siguiente...

Durante apenas un segundo, te sentiste liberado de tu propio peso, extirpado de tu propia carne, que más que nunca se te antojó una envoltura prescindible, un foco de dolores y distracciones irrelevantes, y tuviste la impresión de ser una criatura del aire. Pero al segundo siguiente te sobrevino de nuevo tu peso, fijándote al mundo como una pesada ancla, y descubrierte de nuevo sólido te produjo alivio, pero también dejó en ti una cierta nostalgia de aquella condición incorpórea apenas entrevista. (Palma, 2008: 573)

Wells —continúa la carta— no sabía qué le había sucedido hasta que descubre que se ha trasladado al 7 de noviembre de 1888, ocho años al pasado; al día en que Jack el Destripador asesinó a la amada de Andrew Harrington. Intenta salvarla, pero llega tarde.

Marcus le persigue al pasado y sabe dónde localizarle porque deduce que fue él quien reveló la identidad del Destripador a la policía facilitando su detención.

De nuevo, cuando está a punto de ser disparado por Marcus, salta de nuevo en el tiempo. Llega a 1938, cuarenta años al futuro.

Descubre que el mundo se dirige hacia una guerra mundial y que ya ha sufrido una; algo que él en su tiempo consideraba imposible que sucediera. También descubre la efemérides que recordaba la muerte de Stoker y James y la extraña desaparición de Wells, al que ya consideraban el padre de la *cf.*

Al leer aquello, comprendí con pavor que mi desaparición había iniciado una cadena de fatales acontecimientos: sin mi ayuda Garrett no había podido atrapar a Marcus, y había seguido empeñado en viajar al año 2000 para detener al capitán Shackleton, descubriendo así el fraude de Gilliam, que había terminado en prisión. (*ibid*: 579)

Piensa en buscar a su esposa, Jane, pero comprende que es un arrebato irracional y decide abandonar Londres, pues sigue conservando el mismo aspecto y Marcus podría seguir buscándole. En este caso, es Wells el que huye en el tiempo. En *Los pasajeros del tiempo*, Jack el Destripador era el perseguido y él el perseguidor.

En Norwich consigue un trabajo como dependiente de una farmacia. En la carta se sincera con su yo del pasado.

Era un escritor condenado a vivir como alguien que carecía del don de la escritura con el que poder enaltecer el mundo que lo rodeaba, ¿se te ocurre una tortura mayor? (ibid: 581)

En Norwich conoce a Alice. Ambos son testigos y víctimas de la II Guerra Mundial. En un bombardeo y de manera ciertamente trágica (pues intenta arrastrar a Alice y solo consigue llevarse sus manos) salta hacia el futuro, a 1982. Allí cambia su nombre y ya como Harry Grant, busca en algo que se pueda ocupar un hombre educado en la Inglaterra victoriana.

Y el 12 de abril de 1983 acudí a mi cita de los Almacenes Olsen. Ella estaba allí, confusa y asustada, y fue mi mano y el susurro que dejé en su oído —“yo sí te creo porque también puedo viajar en el tiempo”— lo que la hizo desaparecer de cara a la prensa. (ibid: 590)

Junto a la Madonna Temporal comienzan una vida en común en el condado de Somerset. De manera similar a como sucede en *La mujer del viajero en el tiempo*, en el salón de su casa se materializa un niño de tres o cuatro años que termina por desaparecer. Comprenden que es el hijo que todavía no han concebido, que son, en definitiva, los fabricantes del gen mutante. No obstante, Wells/Grant empieza a disfrutar de la tranquilidad tan ansiada.

(...) ahora viajaba en el tiempo como todo el mundo, dejándome arrastrar deliciosamente por la corriente de los días, mientras perdía el cabello, me cansaba cada vez más subiendo las escaleras y coleccionaba arrugas. (ibid: 592)

Tienen tres hijos con unas facultades superiores a las suyas, pero desconocen cuántas generaciones serán necesarias para que los viajeros llamen la atención del Gobierno. Es entonces cuando decide “escribirse” esta carta para que un descendiente suyo se la haga llegar al padre de la *cf* la noche del 26 de noviembre de 1896.

La carta la escribe porque siente que esa vida tal vez no es la que le corresponde vivir y le da oportunidad de elegir su destino al Wells de 1896.

¿Y qué pasaría contigo? Supongo que retrocederás hasta el momento inmediatamente anterior al instante en que tu vida se viera afectada por tu propio viaje en el tiempo. ¿Antes de que el esbirro de Gilliam te durmiese con cloroformo? (ibid: 593)

Todo cuadra. Palma cierra todas las posibles paradojas o, mejor dicho, lo deja preparado para que Wells lo haga. Wells, gracias a Wells, tiene la oportunidad de elegir.

Sus dudas son las lógicas ¿es su destino crear una estirpe de viajeros temporales? O ¿no tiene derecho a cambiar el futuro e impedir que en el futuro el hombre pueda viajar en el tiempo?

Además, según la teorías de los mundos múltiples, los cambios introducidos en el pasado no afectarían al presente, sino que crearían un presente alternativo, una nueva línea que crecería paralela a la original, la cual se mantiene incólume. Según eso, la bella mensajera que había cruzado el tiempo para entregarle la carta había arribado a un universo paralelo, ya que en el verdadero universo él no había sido abordado por nadie al llegar a su casa, lo que significaba que, aunque no acudiera a la cita, en el mundo que no recibiría la carta sí lo haría. (ibid: 596)

Estamos ante un viaje vertical y horizontal, como en el caso de *Fuego sobre San Juan, El enfrentamiento* o *Alejandro Magno y las águilas de Roma*.

Wells es consciente de que él es el eslabón entre el *homo sapiens* y el *homo temporis*. Si decide seguir adelante tendrá que sacrificar su gran pasión: la literatura.

Decide acudir a la cita con Marcus, pero con una carta escondida en la manga. Ha contactado con Tom Blunt, Derek Shackleton, que irrumpe en el escenario elegido por Marcus y acaba con sus dos esbirros. Pero Marcus acaba con Blunt. Cuando Wells siente que va a morir, el inspector Colin Garrett –que estaba siguiendo a Blunt— dispara a Marcus. Ese universo... desaparece.

h. Cronodesplazados y *homo temporis*

En 2003, la escritora norteamericana Audrey Niffenegger publicaba *The time traveler's wife*⁴⁸¹. Dos años después sería editada en España por la editorial Grijalbo con el título *La mujer del viajero en el tiempo*⁴⁸².

⁴⁸¹ La novela fue nominada al Premio Locus (cf y fantasía) a la mejor novela debutante y preseleccionada al Premio Orange de ficción (exclusivo para escritoras) del mismo año. Un año después, fue seleccionada para el Premio Arthur C. Clarke (cf), obtuvo el tercer puesto en el Premio Memorial John W. Campbell (cf) y ganó el Exclusive Books Boeke Prize. En 2006, fue nominada al Premio Geffen (cf) y ganó el British Book Award en la categoría de ficción. Paradójicamente, los dos primeros premios que obtuvo

El texto recoge un complicado diario de incontables cronotopos, en donde Clare y Henry cuentan pasajes de su vida. Él, desde los cinco años —instante en que salta en el tiempo, justo antes de estrellarse el coche en el que murió su madre— viaja indiscriminadamente al pasado y al futuro. Lo hace de manera involuntaria y, generalmente, cuando está sometido a algún tipo de estrés. En una de sus incursiones al futuro busca la ayuda del doctor Kendrick, un genetista que determina que se trata de una mutación; una alteración en un genotipo. Cronodesplazado es la denominación que elige el doctor para referirse a esta singularidad del ADN. Con el nacimiento de la hija de la pareja, Alba —a la que su padre conoce antes de su nacimiento— descubren que la alteración es de carácter hereditario, pero ya en esta segunda generación se producen ciertos cambios: Alba, a veces, consigue viajar en el tiempo a dónde desea.

Si en *La mujer del viajero en el tiempo*, Niffenegger imagina una disfunción genética que permite a los cronodesplazados viajar en el tiempo, Palma alumbra al *homo temporis* capaz de moverse de un punto a otro del tiempo instantáneamente por idéntica mutación. En ambos casos, los descendientes mejoran el control de esta capacidad. En *El mapa del tiempo*, Palma une a Wells con la Madonna Temporal por lo que las posibilidades de crear una estirpe genéticamente diferente, se multiplican.

El escritor español cierra su catálogo de posibilidades de viaje en el tiempo con la planteada por la escritora norteamericana, aunque la temática de ambas obras no tengan absolutamente nada que ver. Palma, simplemente, recoge otra posible forma de viajar en el tiempo; en este caso, la única real de *El mapa del tiempo*.

7.4.9. Steampunk

Otro de los elementos clave en el desarrollo de las tramas de *El mapa del tiempo* tiene un corte claramente *steampunk*. El empresario Gilliam Murray pone en marcha una agencia de “viajes temporales” que permite a sus clientes trasladarse al 20 de mayo del año 2000, para asistir a la batalla definitiva entre hombres y autómatas. En la Inglaterra victoriana era difícil imaginar una tecnología no relacionada con el vapor y

fueron en certámenes no dedicados a la literatura de *cf.* Circunstancia que apoya la hipótesis que sostenemos en este capítulo: la popularización de la *cf* ha traspasado las barreras del género y es utilizada como una herramienta literaria más para contar cualquier tipo de historia, en este caso, de amor.

La novela también fue llevada al cine por Robert Schwentke y estrenada en 2009. Contó con un presupuesto de 39 millones de dólares y una recaudación de 66.

⁴⁸² En 2009, sería estrenada su adaptación al cine que fue dirigida por Robert Schwentke. En España se estrenó con el título de *Más allá del tiempo*.

Palma recrea un posible futuro en el que los avances se han producido sin abandonar esta tecnología.

El viaje al año 2000 de Viajes Temporales Murray se realiza en una especie tranvía enorme llamado Cronotilus —en clara referencia al Nautilus de Verne— propulsado por una caldera de vapor.

(...) los adminículos que le habían añadido por todas partes lo asemejaban más a una carroza de feria. Su vulgar fisonomía había desaparecido bajo un entramado de tuberías de hierro cromado que recorrían sus flancos como los tendones de un cuello. (*ibid*: 287)

También en el cine, y antes en ilustraciones como las de *El Anacronópete*, hemos visto como la profusión de resortes, válvulas, tuberías y todo y tipo de protuberancias se asociaba a mecanismos vanguardistas y sofisticados.

La descripción física de Salomón, el rey de los autómatas, es la que se podía esperar de un autómata de la época:

(...) estaba hecho de planchas de hierro ensambladas, rematadas por una pieza cilíndrica y gruesa, semejante a una campana, que representaba la cabeza, a la que se habían practicado un par de orificios cuadrados a modo de ojos y una fina ranura, similar a la de un buzón de correos, que imitaba la boca. (*ibid*: 260)

Antes de emprender el viaje Gillian Murray explica a los pasajeros del Cronotilus cómo los autómatas llegaron al punto de sojuzgar a la humanidad, no sin advertir que la historia podría pasar perfectamente por un romance científico tan de moda en esos años.

El empresario asegura que la construcción de autómatas al servicio del hombre mejoró hasta que llegó un momento en el que

(...) la única ocupación del hombre acabó siendo la de dar cuerda a sus autómatas por la mañana, como quien pone en marcha el mundo, un mundo que había aprendido a funcionar sin él. (*ibid*: 274)

Con el tiempo, el Gobierno ordenó al mejor ingeniero de Inglaterra la construcción de un autómata de combate para tampoco tener que ocuparse de librar las batallas. El autómata, también movido por un pequeño motor de vapor adosado a su

espalda, terminó por cobrar conciencia de lo qué era y cuando fue presentado ante el monarca, le disparó con su poderoso armamento y también acabó con la vida de su ingeniero creador. Se colocó la corona sobre su cabeza y

(...) decidió llamarse Salomón, nombre que le satisfizo doblemente, porque el susodicho era un rey legendario, pero también había sido el primer hombre en poseer un ingenio mecánico. Según la Biblia y algunos textos árabes, el trono de Salomón era un mueble mágico que revestía de un aire circense las muestras de poder del monarca (...) (*ibid*: 277)

Todos los autómatas van cobrando conciencia de lo que son y ven en Salomón a un Mesías largamente esperado.

Salomón y sus autómatas no encuentran rival en una humanidad acostumbrada a no tener que luchar por nada, e inspirado por Noé y su arca, ordena capturar a una pareja de humanos.

(...) entre el patético grupo de supervivientes que se escondía entre las ruinas dos ejemplares jóvenes y fuertes, un macho y una hembra, cuyo objetivo no sería otro que el de reproducirse en cautividad para preservar la raza vencida, su curiosa y contradictoria naturaleza. (*ibid*: 281)

Su objetivo: conservar una muestra que representara al enemigo vencido y expoliado en su propio planeta. Una vez cumplida su función de procrear el macho sabe que su destino es morir a manos de Salomón. Pero conseguirá escapar y reunir a los pocos supervivientes para luchar contra los autómatas. Su nombre es Derek Shackleton y es lo que hace hasta que llega el momento decisivo, la batalla final:

Aparecieron al poco, caminando despaciosamente entre las ruinas, como los dueños del planeta. Eran tal y como los había representado la escultura expuesta en la sala. Enormes, de líneas rectas y aire siniestro, con un pequeño motorcito de vapor a la espalda que exhalaba de tanto en tanto unas hilachas de humo. Aunque lo que nadie esperaba es que aparecieran portando un trono sobre los hombros, como antiguamente se trasladaba a los reyes. (*ibid*: 298)

Los autómatas son tal y como los dibujaría un niño. Una metáfora de la infancia de la *cf*.

La descripción del capitán Derek Shackleton también es fácil de asociar con los tebeos y primeras películas de Flash Gordon o Buck Rogers:

La reluciente armadura envolvía su cuerpo elástico, la espada colgaba de su cinto, lánguida y mortífera y un abigarrado rifle, erizado de palancas y adiposidades metálicas, dormía entre sus poderosas manos. (*ibid*: 299)

La “batalla” se desarrolla entre quince individuos. La escasez de actuantes dirige al lector, de nuevo, a los pobres decorados, por regla general, del cine de *cf* y de aventuras primigenio. Para ahondar en esta sensación Salomón invita a Shackleton a batirse en un duelo a espada y dirimir la victoria de tan arcaica manera. El intrépido capitán descabeza al autómatas de un certero golpe y pone fin a la larga guerra que había asolado el planeta.

Entre medias de la historia pergeñada por Gilliam Murray, y como ya nos tiene acostumbrados, Palma se descuelga con otro cuento corto sobre la historia del doctor Phibes, un muñeco mecánico creado por Alan Tyrrell⁴⁸³, capaz de vencer a ajedrecistas como Mikhail Tchigorin, campeón del mundo de ajedrez en la realidad. El muñeco no es tal, esconde a un antepasado de Derek Shackleton obligado a hacerse pasar por un autómatas. Por su pericia jugando al ajedrez es disparado y muere, acabando con el negocio del estafador.

El ilusionismo y la magia —con cierta propensión a la estafa— era otra de las modas que arraigó en la Inglaterra victoriana y que exportó más allá de su fronteras. Así por ejemplo, el escritor canadiense Robertson Davis dedica varias páginas de su novela *El mundo de los prodigios* —última entrega de la *Trilogía de Deptford*— a la historia de Abdalá, un supuesto autómatas que jugaba a las cartas y ganaba siempre. En el relato de Davies, Magnus Eisengrim es un gran mago que en su niñez comenzó su “carrera” introduciéndose en el interior de la efigie de un chino que simulaba ser un autómatas capaz de sacar siempre la carta más alta.

(...) accionaba una palanca en el lateral del pecho de Abdalá, con la que ponía en marcha un ruido mecánico que salía de las profundidades de la figura, así que en realidad yo, el escondido, lo ponía en marcha moviendo un pedal con el pie izquierdo (...) mi cometido era descubrir qué carta era la que había sacado el paleta, cosa bien sencilla, pues la había

⁴⁸³ Tal vez sea una casualidad, pero en *Blade runner*, la industria dedicada a la producción de replicantes responde al nombre de su creador Tyrrel Corporation.

puesto boca abajo encima de una pantalla de cristal molido, a través de la cual no me costaba demasiado verla con claridad (...) (Davis, 2011: 798)

El niño Eisengrin, por entonces Paul Dempster, buscaba en el interior de Abdalá una carta superior y gracias a un artificio mecánico terminaba sacando la carta y asombrando a todos los presentes. Davis presenta a Abdalá como “el autómatas jugador de naipes, ¡portento científico de la época” (*ibid*: 799). Como vemos, la simple mención de la ciencia, en este caso pseudociencia, hace aceptar como posible cualquier realidad, y así ocurría una sociedad crédula con un agudo sentido de la maravilla, deseosa de disfrutar y compartir los avances de su época.

7.4.10. Naturaleza del tiempo

Como ya hemos afirmado, consideramos la novela de Palma como una obra completa y original. A la excelente caracterización de sus personajes, el reflejo de una época y el homenaje a un género, añadimos las reflexiones que sobre la naturaleza y filosofía del tiempo encontramos en sus páginas.

Así, por ejemplo, el autor nos ofrece una poética definición del pasado a través del recuerdo de Marie Kelly, la prostituta de Whitechapel:

¿Qué rara alquimia hacía parecer esas copias más extraordinarias que el original? La respuesta era obvia: el paso del tiempo, que convertía el borboteo del presente en aquel cuadro terminado e inalterable llamado pasado, un lienzo que el hombre siempre pintaba a ciegas, con pinceladas erráticas que solo cobraban sentido cuando se alejaban de él lo suficiente para admirarlo en su conjunto. (Palma, 2008: 27)

O del, a priori, frívolo Charles Winslow, que plantea un dilema en el que todos de una o otra manera siempre caemos: si pudiera volver a tomar tal o cual decisión, realizar o no tal o cual acción... Qué pasaría, cómo habría sido mi vida. Un tema recurrente en las novelas cuyo trasfondo es el viaje en el tiempo.

(...) pensaba fascinado en el misterio de la vida, cuyo curso era tan frágil y caprichoso que podía cambiarse con la simple adquisición de un cuadro. ¿Podría volver a alterar su rumbo? ¿Podría dirigir la vida de su primo en otra dirección antes de que fuese demasiado tarde? (*ibid*: 83)

Andrew, por supuesto, también se refiere a la multitud de ocasiones en que soñó con cambiar el pasado.

Siempre había suplicado al Creador poder hacerlo. Al parecer, había estado rezando a la persona equivocada. Estaban en el siglo de la ciencia. (*ibid*: 95)

Gilliam Murray, a su vez, desgrana algunos de los destinos más solicitados por los viajeros temporales:

Hay quien quiere que los llevemos a pasear por las jardines colgantes de Babilonia, quien quiere conocer a Cleopatra, Galileo o Platón, quien quiere ver con sus propios ojos la batalla de Waterloo, la construcción de las pirámides o la crucifixión de Cristo. (*ibid*: 104)

A pesar de su enemistad con Wells, Murray será el encargado de ensalzarle y otorgarle la importancia que la historia de la literatura, con el tiempo, le ha conferido.

¿Saben que (sic) es lo que hace tan atractivos los viajes a través del tiempo? Que todos tenemos deseos de realizarlos. Viajar en el tiempo es uno de los sueños del hombre. Pero, ¿se lo habrían planteado, caballeros, antes de leer el libro del señor Wells? Me temo que no. Y yo tampoco, se lo aseguro. El señor Wells, de algún modo, lo que ha hecho ha sido concretar un deseo abstracto, expresar en palabras ese afán latente desde siempre en el hombre. (*ibid*: 110)

Palma planea a través de sus personajes y plantea teorías y cuestiones que pululan alrededor de la posibilidad del viaje en el tiempo. Emulando, de alguna manera a Hawking⁴⁸⁴ se pregunta: Si nosotros podemos viajar al futuro ¿por qué no iban a poder viajar al pasado los hombres del futuro, sobre todo teniendo en cuenta que supuestamente su ciencia estaría más avanzada que la nuestra?

Pero no apuesta jamás por una postura única y nos brinda hipótesis de todo tipo, como cuando Charles especula que, tal vez, esos viajeros no deseen dejarse ver⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ Este ha sido siempre uno de los argumentos empleado por el físico a la hora de referirse a la imposibilidad de viajar a través del tiempo hacia el pasado.

⁴⁸⁵ En el prólogo de *Aelita* Palma reconoce que “siempre me ha gustado pensar que aquellos locos visionarios no fueran simples profetas, si no que, quizá, fueron viajeros del tiempo que, provenientes de un futuro lejano, les divirtió enredar con la ilusión de las generaciones pasadas”. (Tolstoi, 2010:14) El autor, como vemos, plasmó en su novela una de sus propias ensoñaciones.

—Quizás prefieran ayudarnos sin llamar la atención. ¿Cómo puede estar seguro de que Leonardo da Vinci no dejó en sus cuadernos las instrucciones para construir una máquina voladora o una embarcación sumergible por orden de un viajero en el tiempo, o que él mismo fue un hombre del futuro cuya misión era introducirse en el siglo XV para favorecer el avance de la ciencia? (*ibid*: 267)

De los más sofisticados a los marginales, cada personaje brinda su visión de la naturaleza del tiempo. Tom Blunt también tiene sus propias ideas sobre el tiempo y el futuro. Nunca ha permitido que le lean la mano porque saber qué le tiene reservado el futuro mataría su curiosidad que es lo único que le mueve a levantarse de la cama. No obstante, su desesperanza lo lleva al límite:

Y lo invadió la certeza de que aquello no cambiaría nunca, que aquel presente era tan inamovible que se iría devanando en el futuro silenciosamente, sin que ningún cambio delatara el correr del tiempo, y que solo en momentos de extraña lucidez como aquel alcanzaría a comprender que la vida se le estaba escapando como el agua entre los dedos. (*ibid*: 328)

En cambio, su único amigo, Patrick tiene un sueño que le ayuda a seguir adelante, a levantarse cada día, a trabajar: reunir el dinero necesario para viajar al año 2000 y ser testigo de la victoria de Shackleton sobre Salomón. Blunt, conocedor y protagonista de la estafa, comprende que, a fin de cuentas, estimula la imaginación de las personas y confiere ese halo mágico de esperanza que impregna toda la obra de Palma.

a. El policía temporal

Sin apartarnos de las visiones contrapuestas o complementarias de la naturaleza del tiempo, Palma profundiza en las consecuencias que tendría la posibilidad de viajar en el tiempo cuando el personaje de Wells vaticina que “Si en las próximas décadas los viajes temporales se convierten en algo habitual, probablemente cambiar el pasado se convertirá en un delito”. (*ibid*: 217)

Con Colin Garrett, el nuevo inspector de Scotland Yard, las especulaciones sobre la ética, la moral y la legalidad que puede desprenderse de todo lo relacionado con el viaje a través del tiempo se plasma en preguntas como “¿tendría autoridad para

arrestar a un criminal en el futuro, si su crimen se localizara dentro de los límites de la ciudad?” o “¿Y si un criminal del futuro viajase en el tiempo y cometiese un crimen en nuestro presente, tendría el inspector autoridad para arrestar a un hombre que, según su cronología del tiempo, aún no ha nacido?” (*ibid*: 266).

Cuando se sospecha que un viajero del futuro está cometiendo una serie de crímenes, Garrett opta por viajar al 20 de mayo de 2000 y detenerlo allí. Así “lograremos algo realmente novedoso: detener al asesino antes de que cometa un crimen, porque entonces este no se producirá” (*ibid*: 468).

Palma conecta con Philip K. Dick, con la idea que éste desarrolla en *Minority report*⁴⁸⁶, pero ahonda en el juego teórico sobre las paradojas temporales:

Si lo detengo antes de que cometa el crimen, nuestro presente cambiará inevitablemente. No solo detendremos al asesino, sino que salvaremos una vida, pues le aseguro que el cadáver del mendigo desaparecerá instantáneamente de la morgue –afirmó Garrett, sin siquiera tener claro él mismo cómo sucedería eso.

(...) ¿Qué iban a hacer con un asesino que, a causa de ser detenido antes de cometer el crimen, nadie iba a recordar que había matado a alguien? ¿De qué diablos iban a acusarlo? (*ibid*: 469)

El Primer Ministro acepta la tesis de Garrett y firma una orden para que se embarque hacia el futuro y detenga a un hombre que aún no ha nacido. De esta manera, el inspector se convierte en el primer policía temporal o, mejor sería decir, atemporal; no vigila el tiempo, sino que tiene jurisdicción en un tiempo que no es el suyo. Eso sí, Garrett detendrá a Shackleton después de la batalla para no alterar el desenlace de la guerra.

Como ya hemos visto la vigilancia del tiempo, el control de los viajeros temporales o el fijar unas normas para no interferir en sucesos acaecidos, forma parte de la liturgia de muchas novelas de *cf.* Palma también recoge estas inquietudes que han inspirado a muchos escritores del subgénero.

⁴⁸⁶ De nuevo debemos denotar que la película dirigida por Steven Spielberg en 2002 y protagonizada por Tom Cruise es la que ha quedado en el imaginario colectivo y no el relato corto de Philip K. Dick escrito en 1956.

7.4.11. Interdiscursividad cinematográfica

Al igual que la intertextualidad literaria, en *El mapa del tiempo*, también destaca la interdiscursividad cinematográfica, aunque solo en una ocasión se refleje de forma explícita.

Cuando Alice, su compañera de 1938, muere en Norwich en un bombardeo alemán, Wells vuelve a saltar en el tiempo. Se traslada cuarenta años al futuro, a 1982. Debe empezar de nuevo y encontrar un trabajo que pueda realizar un hombre de la época victoriana llamado Harry Grant. Descubre el cine, y el Wells del futuro hace un panegírico de la evolución del séptimo arte. Del documento social acompañado de un piano pasa a contar historias. Con esta alusión al cine, además de explicarle al Wells del siglo XIX en qué consiste, añade algo más fascinante:

Pero no te estoy contando todo esto por puro gusto, sino porque a veces esas historias se extraen de los libros. Y aquí viene la sorpresa, Bertie: en 1960, un director llamado George Pal transformará tu novela La máquina del tiempo en una película. (Palma, 2008: 586)

Tras un sólido resumen de la película y una excelente crítica, Palma introduce de nuevo el elemento fantástico. La máquina que aparece en la película es la que tenía Wells en el siglo XIX. Otra vuelta de tuerca para explicar por qué la máquina que describe el autor es, precisamente, la de Pal. Algo que para los que hayan leído la novela y visto la película sin duda alguna se habrían preguntado. Y es que el cine está muy presente en *El mapa del tiempo*. Respecto a este punto Palma nos corrobora que así es.

Sí, la describí estudiando atentamente la de Pal, no solo porque Wells ofrece una descripción muy vaga de la suya, si no porque es ya un icono del cine; uno de los más hermosos, además. En cuanto a la influencia del cine en mi novela, es bastante notable, ya que he intentado que la narración sea lo más cinematográfica posible, en especial en las escenas de acción. Siempre me la imaginé como una película de gran presupuesto. (EFP)

En cuanto a relacionar a Jack el Destripador con Wells es otro de los puntos sobre los que se asienta la obra. Una trama que además es necesaria para el engranaje de los personajes y sus historias. En este caso, el propio Palma asegura que sólo conoce

una obra en donde se entrecruzan la vida de Wells y del asesino y es en la película *Los pasajeros del tiempo* (1979).

Como ya hemos explicado al inicio de este capítulo *El mapa del tiempo* es una novela apta para todos los públicos. A los que no han leído *cf* el autor les da una detallada visión de lo qué es, de cómo nace y hasta por qué. Pero además, al ser tan visual, hay unas cuantas películas que ya pertenecen a la iconografía cultural contemporánea y que permiten que los personajes y paisajes que aparecen resulten familiares. Cintas como *Frankenstein* (1935) de James Whale, las ya citadas *El tiempo en sus manos* (1960) de George Pal, *Los pasajeros del tiempo* (1979) de Nicholas Meyer, *El planeta de los simios* (1968) de Franklin J. Shaffner, *Regreso al futuro* (1985) de Robert Zemeckis o las muchas cintas sobre Jack de Ripper, y hasta *Terminator*⁴⁸⁷ (1984) de James Cameron —el valeroso capitán Dereck Shackleton, líder de la resistencia humana se enfrenta en el futuro a la tiranía de los autómatas— son solo algunas de las que se nos ocurren. La contaminación entre cine y literatura es patente y hasta desequilibrada a favor del cine⁴⁸⁸.

La influencia del cine es muchísimo mayor en la literatura, en especial en la literatura de los escritores que hemos crecido con el cine tan presente en nuestras vidas. Yo, cada vez que concibo una escena, la visualizo por defecto como si formara parte de una película: con sus planos y contraplanos, sus encuadres, su iluminación, etc... (EFP)

En cuanto al escenario principal en el que se desarrolla *El mapa del tiempo*, el Londres de fin del siglo XIX, también se percibe la influencia de otras obras literarias y cinematográficas. Como ya hemos visto el autor reconoce, entre otras, la influencia de películas, como *Desde el Infierno*⁴⁸⁹. Respecto a la Plaza Berkeley donde se sitúa la casa encantada donde coinciden Wells, Stoker y James, queremos recordar una de las primeras películas en las que se produce un traslado temporal. En 1933, Fran Lloyd

⁴⁸⁷ El escenario que preparan para engañar a sus clientes en Viajes Temporales Murray, también nos trae a la memoria los que aparecen en las series de Buck Rogers y Flash Gordon. No tan lejano en el tiempo, también se asemejan a las escenas de la guerra futura en *Terminator*, cargadas de escombros y escasos actuantes. No obstante, Palma señala que más que como un decorado de cine él lo considera un “parque temático”.

⁴⁸⁸ Simplemente y a título de anécdota apuntar que en el blog de Félix J. Palma <http://www.felixjpalma.es/node/62> (02-04-2011) se puso en marcha un concurso para que los lectores hicieran su particular quiniela sobre los actores y actrices que podrían encarnar a los personajes de *El mapa del tiempo*. La idea tuvo una gran acogida.

⁴⁸⁹ Dirigida por los hermanos Hughes, en 2001, y basada en el comic de Allan Moore *From the hell* (1991-1996). Johnny Depp encarna al inspector Fred Abberline.

dirigió *Berkeley Square*⁴⁹⁰. Un joven científico obsesionado con el siglo XVII, cruza una puerta de su mansión en Berkeley Square y es transportado 150 años al pasado, a 1784. De alguna manera se encarna en uno de sus ancestros, pero sin perder la memoria sobre eventos futuros.

7.4.11. Intertextualidad literaria

Ninguna de las obras que hemos tratado en este análisis tiene tal cantidad de referencias intertextuales, salvo *Elois y morlocks. Historia de lo por venir* de Carlos Mendizábal, que nace como respuesta y contrapunto a *La máquina del tiempo* de Wells. No obstante, en *El mapa del tiempo* la intertextualidad explícita e implícita abarca muchas obras, escritores y películas. Además, de la multitud de referencias se extraen citas, argumentos, conclusiones y una visión historicista del género.

Ya en sus primeras páginas, el autor aprovecha la mirada de uno de los protagonistas hacia la luna para recordar a Verne y a Cyrano, a Ariosto y a Plutarco en sus respectivos “viajes” al satélite terrestre.

Andrew observó la luna durante unos minutos, preguntándose si algún día el hombre podría llegar hasta allí, como habían escrito Julio Verne o Cyrano de Bergerac (...) El poeta Ariosto había convertido el satélite en un almacén de ampollas donde se conservaba el juicio de quienes lo habían perdido, pero a Andrew le seducía más la propuesta de Plutarco, que lo imaginaba como el lugar al que emigraban las almas nobles una vez abandonaban el mundo de los vivos. (Palma, 2008: 16)

El mapa del tiempo es un homenaje a la *cf*, a Wells, a la literatura de aventuras, al final del romanticismo y al principio del modernismo y a todo lo que se fraguó entre ambos periodos. Un homenaje que Palma asegura que es casual.

Es decir, no me planteé escribir una novela donde pudiera rendir homenaje a esos asuntos. Fui viendo la oportunidad de hacerlo a medida que la escribía. En realidad, su germen fue mi relectura de *La máquina del tiempo*, de Wells. Yo la había devorado de niño y me había entusiasmado, pero al releerla de adulto me sorprendió no sentir la misma emoción. Comprendí que parte de la fascinación que había ejercido en mí esa novela se debía a que el

⁴⁹⁰ Un ejemplo muy temprano de la influencia del cine en la *cf*, pues según el crítico e historiador S.T. Joshie, especializado en la obra de H.P. Lovecraft, este vio varias veces la película de Lloyd y le inspiró para escribir su relato *The shadow out of time* publicada en 1936.

niño que yo era entonces creía que aquella máquina podría ser real y pronto podría ver el futuro. (EFP)

También es un ejercicio metaliterario. El autor se pone en la piel de los lectores contemporáneos a Wells y se plantea las reflexiones que estos podrían hacerse.

Pensé entonces que esa debía de ser la excitación que habrían sentido los contemporáneos de Wells. ¿Viajar al futuro?, ¿viajar más allá de nuestra existencia mortal, ver aquello que no nos corresponde?, se preguntarían. Y me los imaginé cerrando su novela con la convicción de que los inventores no tardarían demasiado en hacer realidad aquel artefacto capaz de moverse por el tiempo como si se tratara de una dimensión espacial más, tal y como Wells contaba. Me los imaginé pensando ilusionados que en cuestión de meses podrían viajar al pasado o al futuro en un vehículo a vapor que, acorde con la estética de la época, estaría erizado de pistones, engranajes y bielas. (EFP)

Al mismo tiempo, nos da la respuesta a la génesis de su novela.

La imagen no se me iba de la cabeza, y eso sólo podía significar que había encontrado el germen de una novela, pero era una novela que solo podía transcurrir en esa época, naturalmente. Y fue al documentarme sobre ella cuando me di cuenta que podía aprovechar para rendir tributo a muchas cosas, como al género de *cf*, por ejemplo, que empezó justamente con H. G. Wells, tanto es así que en esa época ni siquiera se llamaba ciencia ficción. (EFP)

Félix J. Palma tiene clara la importancia de H. G. Wells en el nacimiento del género y lo califica, junto a Verne, de padre de la *cf*.

Ellos crearon un género nuevo, aunque durante mucho tiempo no se desgajó de la literatura general. Y en mi opinión, muchos de los temas principales de la *cf* se le deben a Wells, que fue un auténtico visionario: inventó el subgénero de los viajes en el tiempo (*La máquina del tiempo*), el de las invasiones marcianas (*La guerra de los mundos*) y el del *mad doctor* (*La isla del doctor Moreau* y *El hombre invisible*) casi sin sospechar lo que estaba inaugurando. (EFP)

El autor dedica 50 páginas de biografía novelada y de exhaustivo resumen de *La máquina del tiempo*. Como Palma reconoce:

Cuando empecé la novela, Wells era simplemente uno de mis escritores favoritos. Había leído casi toda su obra, pero apenas sabía nada de su vida. Ahora puedo decir que lo conozco como a un hermano. Indagué en su vida usando su autobiografía, pero también la biografía que de él escribió su hijo Anthony West, donde la figura paterna es retratada con mucha menos benevolencia. (EFP)

Además, apunta una importante conclusión que ya hemos esbozado en nuestra tesis: el instrumento narrativo se convierte en protagonista de la novela y el fin, el alegato social, queda en un desdibujado segundo plano.

Otra de las virtudes de *El mapa del tiempo* son las múltiples referencias a esa *cf* incipiente —aún sin esa denominación— que dan posibilidad al lector no conocedor del género de hacerse una idea muy completa sobre su nacimiento e historia.

Charles Winslow aficionado a los por entonces conocidos como romances científicos le explica a su primo Andrew que durante el último año, desde que se publicó cierta novela, no se ha hablado de otra cosa que de los viajes temporales, que se han convertido en asunto de debate por excelencia. Como es obvio, se refiere a *La máquina del tiempo*. Andrew no sabe nada de esa novela y Charles le ofrece las explicaciones oportunas. Le aclara que es uno de los muchos libros que le ha prestado y no ha leído, indicándole las características principales de este tipo de literatura.

(...) obras recién publicadas de autores desconocidos que, inspirados por el desmande científico que afectaba al siglo, escribían sobre máquinas que realizaban los más rebuscados milagros. Se llamaban “romances científicos”, que era la traducción que los editores ingleses habían dado a los “viajes extraordinarios” de Julio Verne, un término que se había impuesto con asombrosa rapidez, y que se usaba para designar cualquier historia fantástica que intentara justificarse mediante la ciencia. Según su primo, los romances científicos habían recogido el espíritu que alumbraban las obras de Bergerac y Samósata, y desplazado a las viejas historias de castillos atestados de fantasmas. (Palma, 2008: 90)

Además de plasmar una magnífica y escueta definición sobre el género “cualquier historia fantástica que intentara justificarse mediante la ciencia”, Palma nos retrata el espíritu de una época y un momento literario concreto: la transición de la literatura romántica al modernismo. Un modernismo que entre otras cosas viene marcado por un género tan adolescente que raya en lo infantil y que da lugar a auténticas “noveluchas” como las califica el personaje de Andrew Harrington.

Andrew recordaba algunos de los delirantes artefactos que poblaban aquellas noveluchas, como el yelmo contra las pesadillas, una suerte de casco que funcionaba conectado a una pequeña máquina de vapor que succionaba los malos sueños y los devolvía reconvertidos en placenteros. Pero sobre todo recordaba la máquina que hacía crecer las cosas, y que un científico judío empleaba en los insectos: la imagen de Londres atacada por una plaga de moscas del tamaño de dirigibles, que combaban las torres y desmenuzaban los edificios con solo posarse en ellos, era ridículamente aterradora (*ibid*: 91)

El autor hace referencia al escaso valor literario de muchos de esos iniciáticos romances científicos⁴⁹¹ para, posteriormente, definir de manera implícita la diferencia entre la *cf hard* y *soft* utilizando el ejemplo de los dos autores que —ya hemos recogido en esta tesis— dieron pie a esta división: Wells y Verne. Según el autor, y así lo consideramos, Wells lanza el guante a la comunidad científica, pero sortea cualquier tipo de explicación sobre el funcionamiento de su máquina. Todo lo contrario a lo que suele hacer Verne con sus inventos.

Palma no se conforma con desmenuzar *La máquina del tiempo* de Wells. Va más lejos y nos habla de su concepción que comenzó a pergeñarse en *The chronic argonauts* (*Los argonautas del tiempo*) *Originally from The Science Schools Journal (1888) published by the Royal College of Science*, en la que un científico loco llamado Moses Nebogipfel viaja al pasado para cometer un asesinato.

A este respecto, Miquel Barceló asegura que algo de esa historia no debía gustarle al mismo Wells, y la narración fue reescrita varias veces hasta que surgió la novela *La máquina del tiempo*. El viajero se traslada al futuro (en lugar de viajar al pasado) esquivando así “el complejo problema de las paradojas que el viaje hacia un tiempo pasado puede provocar con la posible alteración de la historia e incluso la anulación de la biografía personal”⁴⁹².

Se empieza a fraguar *La máquina del tiempo*. Nebogipfel es sustituido por un respetable científico al que Wells ni siquiera pone nombre. Un personaje anónimo capaz de encarnar al arquetípico científico de fin de siglo.

⁴⁹¹ El cine también fagocitó estas temáticas un tanto estrafalarias con dos películas de referencia (desde entonces, se han prodigado con desiguales resultados) En 1954, Gordon Douglas dirigió *La humanidad en peligro* (*Them*) y en 1955, Jack Arnold, *Tarántula*. En la primera, la hormigas, por culpa de la radiación atómica crecen hasta límites insospechados. En la segunda, es una araña la que cobra unas proporciones gigantescas debido a un experimento científico.

⁴⁹² http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=8693:61-qla-mina-del-tiempoq-de-herbert-g-wells&catid=64:matemcas-y-ciencia-ficci&directory=67 (25-09-2012)

Wells se esfuerza en intentar dar a su invento un aire más científico haciendo un tratamiento del tiempo como la cuarta dimensión. Denominación que aún se mantiene como tal.

Nadie tenía claro en qué consistía tal cosa, pero la acuñación era tan enigmática y sugerente que la sociedad ansiaba, incluso exigía su existencia. (Palma, 2008: 193)

La historia del viajero en el Tiempo empezó a serializarse en 1893 en el prestigioso *National Observer*.

Asimismo, sin restar méritos a Wells, pero reconociendo los de otros autores, Palma advierte que la idea ya se había plasmado en otras obras.

La idea del viaje en el tiempo no era original, ya la había usado Dickens en su relato *Cuento de Navidad*, y el norteamericano Edgar Allan Poe en *Un cuento de las montañas Escabrosas*, pero en ambos relatos se viajaba en un estado de ensueño o alucinación. (*ibid*: 163)

Las referencias a autores clásicos como Dickens, Poe, Irving y un largo etcétera es constante en la novela. Pero aparte de literatos, en la detallada biografía de Wells, Palma también nos recuerda que el escritor británico recaló con una beca en la Escuela Normal de Ciencias de Londres, donde ejercía el fisiólogo Huxley, padre del Aldous, y lugarteniente de Darwin en las acaloradas discusiones con el obispo Wilberforce sobre la teoría de la evolución.

Teoría que está presente a lo largo de toda la obra y que marcó toda la narrativa de Wells. Algo que encontramos cuando Palma recrea una de las obsesiones de Wells, la del soñador derrotado por sus propios sueños puesto que le afectaban tremendamente las malas críticas, como las que obtuvo con *La isla del Dr. Moreau*.

La obra era un intento de ir más allá de Darwin, haciendo que su desquiciado doctor tratara de modificar la vida sorteando el curso lento y natural de las evoluciones, aparte de un homenaje personal a Jonathan Swift, su autor de cabecera, pues la escena en la que Prendick regresaba a Inglaterra e informaba al mundo del fantasmagórico edén del que había escapado era casi un reflejo del episodio en que Gulliver hablaba del país de los *houyhnhnm*. (*ibid*: 152)

Mención aparte se merece la tumba de John Peachey. En el capítulo XXVIII, Tom Blunt ha iniciado su falsa correspondencia temporal con Claire Haggerty. El lugar elegido para intercambiar las cartas es bajo una piedra al pie del olmo donde está la tumba de John Peachey; el lugar que eligió Edgar Allan Poe para escribir muchos de sus poemas.

También y gracias a estas cartas, Palma lleva el juego de las paradojas temporales a su punto más alto. Convierte en aptas para todos los públicos —con unas explicaciones casi didácticas— las posibilidades de esta herramienta literaria clásica de la *cf* de viajes a través del tiempo.

En su primera carta Claire se da cuenta de “las curiosas situaciones que entrañan los viajes en el tiempo” (*ibid*: 371). Ella le va relatando lo que va a suceder porque en realidad ya ha sucedido, pero, por el engaño del que ha sido objeto, se supone que desconoce Blunt. Ella ya no le verá más. Él, en cambio, todavía no la ha visto. Como ella afirma “Estamos atrapados en un círculo, Derek, ¿y quién puede señalar dónde comienza un círculo?” (*ibid*: 372).

Esta circunstancia da pie a la entrada en escena de otro tema que evoca a Cyrano de Bergerac. Tom Blunt es semianalfabeto, tan solo es capaz de leer y con dificultad. El único libro que posee es *La máquina del tiempo*, porque cuando empezó a trabajar para Gilliam Murray le dijo que el negocio era un éxito gracias a ese libro. En la nota de la solapa, decía que el autor vivía en Woking, en el condado de Surrey. Blunt considera que Wells es el único que puede ayudarle. Decide presentarse ante Wells como Derek Shackleton, pero cuando llega la madrugada está muy avanzada. El trote de un caballo le hace detenerse y huir pensando que será algún matón de Murray... El jinete no es otro que Andrew volviendo de su supuesto viaje al pasado para salvar a Marie Kelly. Blunt es confundido con uno de los imaginarios vigilantes del tiempo inventados por Wells. Las historias se interconectan.

El joven no cesa en su empeño y recurre a Wells no por interés propio sino porque “debía responder a la carta de la muchacha. Debía mantenerse con vida para mantener con vida a Claire.” (*ibid*: 372)

En el capítulo XXX, el autor vuelve a la descripción y a las formas del género cuando hace referencia a la novela escrita por Gilliam Murray que Wells desprecia por su escasa calidad. Wells compara la novela de este con las que a rebufo de *La máquina del tiempo* se apuntaban a la moda especulativa y poblaban las librerías como romances científicos.

Eran novelas atestadas de cachivaches técnicos, auténticas almonedas de papel que, inspirándose en el auge de la ciencia, mostraban toda clase de máquinas disparatadas destinadas a realizar los deseos más secretos del hombre. (*ibid*: 394)

En su discusión con Murray, el autor continúa con su lección de historia sobre el género, incluyendo los supuestos aciertos y errores que pueblan las novelas de *cf* y las divagaciones a las que da lugar. Así, por ejemplo pone en boca de Wells:

La posibilidad de que los juguetes mecánicos, por sofisticados que sean, cobren vida es inconcebible, por no decir ridícula. Igual de inconcebible que el hecho de que durante el próximo siglo tenga lugar una guerra a escala mundial. Eso jamás ocurrirá. Por no mencionar otros detalles que usted no ha tenido en cuenta, como por ejemplo que los habitantes del año 2000 sigan alumbrándose con lámparas de aceite, cuando cualquiera puede deducir que la electricidad acabará imponiéndose en cuestión de tiempo. La fantasía también exige verosimilitud (...) (*ibid*: 401).

Un dolido Murray le responde que la imaginación también le ha salvado a él: un aburrido fabricante de invernaderos que no encontraba sentido a su existencia hasta que leyó la obra de Wells, dejó volar su imaginación y creyó poder entrar en el mundo de los escritores.

(...) ... ¡su novela me fascinó como ninguna lo había hecho antes! Usted no hablaba del mundo que conocía, como hacía Dickens, ni de los territorios exóticos de África o Malasia, como hacía Haggard o Salgari, ni siquiera de la mismísima luna, como había hecho Verne. No, en *La máquina del tiempo* usted hablaba de algo que resultaba más inalcanzable aún: hablaba del futuro. ¡Y nadie antes de usted se había atrevido a mostrarlo! (*ibid*: 493)

Murray vende la empresa familiar y crea Viajes Temporales Murray, inventándose una historia que hasta la misma reina de Inglaterra se cree. Se supone que le están construyendo una residencia en ese punto de la corteza del tiempo donde éste no transcurre y, por tanto, no se envejece.

El objetivo de Murray, tras la fortuna acumulada y su sueño cumplido, es escenificar su muerte a manos de las alimañas que pueblan la cuarta dimensión y comenzar una nueva vida en Estados Unidos. La irrupción de un verdadero viajero del futuro, trastoca sus planes ya que el inspector Garrett va a desbaratar su fraude.

Murray, como ya pasó con Andrew Harrington y con Tom Blunt, también necesita a Wells para frenar a Garrett y dar con el verdadero viajero del futuro.

En la conversación entre Murray y Wells se dan pinceladas sobre la literatura y sobre lo qué es y significa la *cf.* Apuntes como aquel de decir que lo imposible, si es verosímil, puede resultar creíble o como la literatura puede salvar de la mediocridad y dar sentido a la existencia.

Palma sigue con sus referencias al género ya sea para mal o para bien. Menciona, por un lado, a Luis Senarens⁴⁹³ (1863-1939), un escritor americano especializado en *cf* y que alguna vez fue llamado el Verne norteamericano aunque no haya comparación posible. Por otro, aunque sin explicitarlo, destaca la representación de Richard Mansfield (1857-1907) en la escena londinense de *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson. Sobre el gran actor británico rescata la siguiente anécdota, ya mencionada, que entronca con su novela: durante la representación de la obra de Stevenson, en 1888, en Londres, Mansfield consiguió una transformación tan memorable de Mr. Hyde que algún espectador lo acusó de ser el mismísimo Destripador —y lo puso bajo sospecha— al no concebir que su actuación fuera sólo fruto de su capacidad dramática.

La intertextualidad literaria alcanza su apogeo con el *modus operandi* del asesino temporal. El viajero se cobra tres víctimas y en cada uno de los lugares donde se ha producido el crimen se pueden leer las siguientes leyendas:

El desconocido llegó a pie desde la estación de ferrocarril de Bramblehurst un día invernal de principios de febrero, abriéndose paso a través de un viento cortante y de espesos copos de nieve. (ibid: 518)

Estas líneas constituyen el inicio de la en ese momento inédita novela *El hombre invisible* (1897) de Wells. Una pista irrefutable de que sí existe un auténtico viajero del tiempo que intenta comunicarse con él.

En el segundo crimen, junto al cadáver se puede leer:

⁴⁹³ Alrededor de 1882, Senarens comenzó a escribir nuevas historias en el *Frank Reade* en la serie de historia de aventuras iniciada por Harry Enron en 1868. Más tarde, en la década de 1880, Frank Tousey creó *Frank Reade Library*, una revista dedicada a historias sobre invenciones, en gran parte (o totalmente), compuesto por Senarens bajo el seudónimo de Noname. Mike Ashley le llama "el primer escritor prolífico de la ciencia ficción". Con el tiempo iba a escribir más de 300 novelas de diez centavos.

Salí de Munich a las ocho de la tarde, el primero de mayo, y llegué a Viena temprano, al día siguiente por la mañana. (ibid: 521)

En este caso, se trata de la frase inicial de la también inédita *Drácula* (1897) de Bram Stoker.

Con el tercer cadáver aparece el primer párrafo de *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James.

La historia nos había mantenido alrededor del fuego lo suficientemente expectantes, pero fuera del innecesario comentario de que era horripilante, como debía serlo por fuerza todo relato que se narrara en vísperas de Navidad en una casa antigua, no recuerdo que produjera comentario alguno aparte del que hizo alguien para poner de relieve que era el único caso que conocía en que la visión la hubiese tenido un niño. (ibid: 524)

Las referencias a Verne, ya hemos visto alguna, continúan. El Cronotilus, nombre de esa especie de tranvía que transporta a los clientes de Viajes Temporales Murray al futuro nos conecta con el Nautilus de *20.000 leguas de viaje submarino* (1870).

Más adelante, en la novela y cuando Wells ya ha viajado al futuro recuerda al escritor francés al observar una batalla aérea de la II Guerra Mundial

El hombre había conseguido conquistar los cielos con una máquina voladora más pesada que el aire, similar a la que Verne había ideado en su novela Robur el Conquistador (ibid: 582)

Y por último, cerca del final de su obra y tras otro ejercicio metaliterario en el que Palma se imagina como surgió el germen de *La guerra de los mundos*, nos abre la mente del escritor cuando se autocalifica con las siguientes palabras:

De acuerdo, no hacía ciencia como Verne, pero empleaba algo así como una “lógica implacable” que volvía creíbles sus ocurrencias. (...) Si quería que su nombre trascendiera más allá de la marca de una nueva salsa o un nuevo jabón, debía dejar cuanto antes de dilapidar su enorme talento en novelas que eran, nadie lo negaba, una fiesta de la imaginación, pero que carecían de la hondura necesaria para calar en el espíritu de los lectores. (ibid: 609)

Un nuevo acercamiento a la esencia de la *cf* y una apreciación equivocada de Wells. Su obra caló, y lo sigue haciendo, y la *cf*, o esa lógica implacable para hacer creíble sus ocurrencias, trascendió y alcanzó el rango de género.

En el postrero encuentro con Andrew Harrington, el primer protagonista de esta novela, Wells se ve como un escritor escéptico incapacitado para creer lo que él mismo inventa mientras otros deciden creer sus hermosas mentiras amparándose en que no se pueden demostrar que no sean o vayan a ser verdad.

La intertextualidad con *La máquina del tiempo* impregna todas las peripecias y relaciona a todos los personajes.

Charles Winslow ha leído la novela de Wells, se la ha prestado a su primo para que haga lo propio, y ha permitido organizar una gran mentira para salvar a Andrew Harrington. Gilliam Murray, tras leer *La máquina del tiempo*, rompe con su vida, sueña hacerse escritor y despechado opta por enriquecerse con un gran fraude. En cuanto a Tom Blunt, *La máquina del tiempo* es la única novela que posee y en ella guarda el narciso que le regaló Claire Haggerty quien lo tenía a su vez guardado en su propio ejemplar. El Hombre Elefante, ha seguido la trayectoria de Wells y le conmina a “visitar” el futuro en vez del pasado. Marcus Rhys es el viajero del tiempo y villano de esta historia precisamente porque desea hacerse, entre otros, con un ejemplar de la siguiente obra de Wells para disfrutarlo en exclusiva. Incluso Wells, el personaje de Palma, a la vuelta de su “viaje al año 2000” siguiendo un impulso reflejo se lleva las manos a los bolsillos de su chaqueta, pero no encuentra ninguna florecilla como sí lo hiciera el protagonista de *La máquina del tiempo*.

Palma nos ofrece la pirueta final, la vuelta de tuerca definitiva, cuando Wells ensimismado en sus cavilaciones siente un escalofrío casi metafísico:

(...) ¿y si su vida estaba siendo escrita por alguien de otra realidad, por ejemplo de ese universo paralelo tan parecido al suyo pero donde no existía ninguna empresa de viajes temporales y Gilliam Murray era un escritor de noveluchas despreciables? Consideró seriamente la posibilidad de que alguien pudiera copiar su existencia y hacerla pasar por ficción. (*ibid*: 620)

Metaliteratura, metanarración y metanovela. Esta última cita de *El mapa del tiempo* encierra las tres cosas, pero, eso sí, y cómo no podía ser de otra manera, enredadas en un halo fantástico, maravilloso y de ciencia ficción.

8. CONCLUSIONES

La constatación de un hecho

Lo que comenzó a finales del siglo XIX como producto de la imaginación de un escritor, desde finales del siglo XX ya es un supuesto admitido que se utiliza tanto para vender una hamburguesa⁴⁹⁴ como grabar documentales⁴⁹⁵ dando por supuestas las más novedosas hipótesis expuestas por los científicos más notables del planeta. Es decir, el viaje a través del tiempo que, a día de hoy, es irrealizable desde el punto de vista tecnológico, se ha transformado, paradójicamente, en paradigma en el ámbito científico y hasta en el quehacer cotidiano.

Esa cotidianeidad, como es lógico, ha venido precedida por el recorrido que, de alguna manera, hemos esbozado en esta tesis.

No obstante y aunque, como hemos dicho, en la actualidad no es posible viajar en el tiempo a discreción, sí consideramos que han existido y existen viajeros del tiempo que han salvado la máxima y mínima velocidad por ahora permitida de a sesenta segundos por minuto. Como subrayamos en la introducción de este trabajo esos viajeros son los poetas –entre los que, como es lógico, destacamos a los autores de las narraciones que hemos elegido para cimentar esta tesis– y la máquina que han empleado

⁴⁹⁴ La cadena de comida rápida McDonalds celebró sus 30 años en España con un spot televisivo en el que un adolescente de nombre Carlos descuelga el teléfono en una cabina de la ciudad de Madrid en 1981 y comunica consigo mismo 30 años más tarde. Su yo del porvenir le tranquiliza sobre su situación profesional en 2011 y le anima a entrar en el McDonalds para conocer a Julia. El Carlos del futuro termina la conversación con un cálido “cuídamela” refiriéndose a la joven que, obvio, es su pareja actual. En 20 segundos el creativo presenta al espectador una comunicación con el pasado vía telefónica, en la que se satisface una ambición muy arraigada en el ser humano como es conocer el futuro y en la que, por otra parte, asegura la realización de un acto pretérito decisivo para mantener el presente inalterado.

⁴⁹⁵ El viaje en el tiempo y las máquinas del tiempo han sido protagonistas de numerosos documentales y programas de divulgación científica avalados por investigadores de reconocido prestigio. Entre los más recientes podemos encontrar Ciencia al desnudo: La máquina del tiempo (2008), El universo de Stephen Hawking: Viajes en el tiempo (2010) y Grandes misterios del universo. Viaje en el tiempo (2011).

para viajar al pasado o al futuro no ha sido otra que su cerebro alimentado con su incombustible imaginación.

Ellos han sido capaces de trasladar a los lectores a la época elegida sumergiéndoles en los pertinentes escenarios y haciéndoles testigos de innumerables peripecias, ya fueran propiciadas por el viaje temporal o por el momento histórico revivido o inventado o por la conjunción de ambos, del viaje y del destino.

Tal y como apuntamos en el Capítulo 7 en lo que llevamos de siglo la ciencia ficción como género está perdiendo nitidez, pero en sus más de cien años de recorrido ha construido un espacio común en el que escritores y científicos han aportado elucubraciones, hipótesis, teorías y descubrimientos. Con cada obra de referencia, con cada avance científico, se ha ido dando forma a una liturgia aceptada y compartida por el gran público sobre cómo se viaja en el tiempo, hacia dónde, para qué y qué consecuencias puede acarrear.

En este trabajo hemos aportado pruebas literarias de la popularización del viaje en el tiempo, pero las que nos parecen definitorias son las múltiples referencias al tema que aparecen en las series de animación dirigidas a un público infantil que apenas se ha iniciado en los rudimentos de la lectura.

Curiosamente una de las aportaciones más tempranas en este ámbito artístico es de factura española. En 1971, Rafael Vera dirigió el largometraje *El armario del tiempo* protagonizada por los personajes Mortadelo y Filemón del dibujante Francisco Ibáñez. En 1973, tuvo lugar la primera emisión televisiva de *Doraemon: el gato cósmico*, anime manga japonés que trata sobre un gato venido del futuro que dispone de un bolsillo cuatridimensional en el que guarda toda una serie de artilugios futuros con los que saca de aprietos a Nobita, el niño protagonista. La serie se ha emitido en España desde 1977 y en la actualidad se sigue emitiendo.

En la sexta temporada de la famosa serie de *The Simpson's*, emitida en Estados Unidos en 1994, en el capítulo titulado *The time punishment*, Homer, el protagonista, viaja en el tiempo a la prehistoria gracias a una tostadora averiada. Una vez allí recuerda que no debe tocar nada para que no cambie el presente del que ha llegado –de nuevo el efecto mariposa–, pero mata un mosquito... A partir de ese instante, irá descubriendo diferentes futuros provocados por sus torpes intentos de no interferir en el pasado al que se desplaza una y otra vez para tratar de arreglar los cada vez más complejos entuertos.

El popular *Bob Esponja* también ha viajado en el tiempo al menos tres ocasiones. En 1999, Calamardo, uno de los personajes de la serie, es congelado y desde el futuro se traslada al pasado. El segundo viaje, en 2006, Bob Esponja viaja a la época medieval y en el tercero, en 2010, también viaja al pasado ofreciendo toda una suerte de paradojas temporales y efectos mariposa.

El más reciente ejemplo es el caso de *Phineas y Ferb*, serie de Disney Channel de 2008. En uno de los capítulos utilizan la máquina de H. G. Wells (la creada por George Pal para la película) para viajar en el tiempo y vivir una serie de aventuras en las que tratan de evitar crear paradojas temporales y efectos mariposa. En 2011, se estrenó el largometraje *Phineas y Ferb: a través de la segunda dimensión* en el que también se producen traslados temporales y dimensionales⁴⁹⁶.

Nuestra primera gran conclusión es que a día de hoy el viaje en el tiempo forma parte del imaginario colectivo desde la infancia. Y nos atrevemos a asegurar que el primer ladrillo de este constructo, lo colocó el español Enrique Gaspar y Rimbaud con *El anacronópete* (1887) aunque la novela como tal pasara desapercibida y cayera en un olvido del que, poco a poco, está siendo rescatada. Por desgracia su influencia sobre otros autores u obras es nula o, al menos, indemostrable.

Asimismo, y a pesar de que —como otras estudiosas y estudiosos de la obra— hemos señalado su escaso valor literario, llegado el momento de las conclusiones de esta tesis, y aún a riesgo de, aparentemente, desdecirnos, hemos de subrayar y valorizar la extrema originalidad de muchos de los planteamientos que aparecen en *El anacronópete*.

Desde *La máquina del tiempo* (1895) de Herbert George Wells y hasta un punto no definido que sobrevuela la mitad del siglo XX, los autores han planteado mayoritariamente viajes en el tiempo hacia el futuro. Esa tendencia ha ido virando y se ha producido un cambio de sentido por el que el pasado se ha convertido en el destino preferido de los autores y, por ende, del público.

Nuestra conclusión a este respecto no es halagüeña: no hay grandes expectativas puestas en el progreso de la Humanidad ni grandes ilusiones y en la antesala de lo por venir los autores prefieren reconquistar o redescubrir mundos que ya no existen y que quizá nunca existieron, con la ilusoria esperanza de operar cambios que transformen un

⁴⁹⁶ Debemos repetir que en ningún momento hemos investigado el mundo del cómic ni del videojuego. El número de ejemplos de tebeos y juegos para consolas relacionados con el viaje en el tiempo solo sería abarcable en otra tesis.

presente sombrío e iluminar, o simplemente normalizar, un futuro demasiadas veces imaginado como apocalíptico y postapocalíptico.

Desde H.G. Wells la tendencia del tema literario del viaje en el tiempo fue el viaje a un futuro repleto de sorpresas, adelantos tecnológicos, utopías, distopías o augurios catastróficos.

Pero hasta en eso es original Enrique Gaspar y el viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española, y por extensión mundial comienza, con una excepción: viajando al pasado. Más tarde, Carlos Mendíbal en *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir* (1909) y siguiendo la estela de Wells se traslada al futuro. También lo hacen el Coronel Ignotus, con *El amor en el siglo cien* (1922), José Lion Dépêtre, con *Las confesiones de Cayac Hamuaca* (1931), y Carlos Buigas con *Bajo las constelaciones* (c. 1944).

Con la irrupción de la *Space Opera* española, y ya entrada la década de los sesenta, el viaje sigue hacia delante aunque las paradojas empiecen a cobrar protagonismo y también se viaja al pasado, pero casi de manera anecdótica o, simplemente, aventurera. Es lo que sucede con el personaje de Pablo Rido en *Misterio Mayor* (1954) de José Mallorquí, con los de Pascual Enguídanos y la *Saga de los Aznar* (1953-1963) o hasta con Domingo Santos, que si viaja al pasado lo hace a título personal, para salvar a una novia en *Volveré ayer* (1961) o para exprimir las jugosas paradojas temporales en los relatos *El círculo infinito* y *El huevo y la gallina* (1961).

La obra de Ángel Torres Quesada se convierte en una especie de bisagra entre las dos tendencias. Por la longevidad de la saga de *El Orden Estelar*, que comienza en 1971 y finaliza en 2003, el autor terminará por concebir su origen como producto de un viaje desde un futuro lejano a nuestro presente para, con elementos del siglo XX/XXI crear su particular historia del futuro.

A finales de los sesenta y en la década de los setenta, los viajes en el tiempo al futuro empiezan a escasear. Los autores están más interesados en visitar el pasado para descubrir o hasta reescribir la historia.

En *Los viajeros de la gafas azules* y *Los alegres rayos del sol*, (1967) Juan García Atienza pergeña viajes temporales al presente para advertir de la peligrosa senda que la Humanidad ha escogido. En el primer caso, y adelantándose a *Terminator*⁴⁹⁷ (ponemos este ejemplo cinematográfico pues su argumento es de todos conocido) los

⁴⁹⁷ James Cameron (1984).

viajeros temporales de las gafas azules, tienen como misión asegurar el nacimiento de una persona: una especie de mesías, que salvaguardará el futuro. En *Los alegres rayos del sol* se trata de una especie de profeta espacial venido de un lejano pasado, que tiene como misión advertir de lo que está por llegar y que logra salvar a una familia, pero que bien podía ser sosias de la de Noé.

En 1981, José Ramón Zaragoza en dos de las tres historias que componen su *Concerto Grosso* traslada al lector al pasado y en la que resta, a un presente muy cercano. Sea como fuere, Zaragoza juega con la idiosincrasia humana y la moral de las personas para enarbolar la bandera del determinismo histórico y un *leit motiv* constante de la ciencia ficción: si los avances científicos se pueden emplear para infligir daño y así obtener el poder, siempre habrá alguien que lo intente y consiga gracias a la pasividad y abulia de otros. Zaragoza lo entronca con otra de las ecuaciones típicas del género: la evolución, no entendida como cambio sino como desarrollo tecnológico, que se mide según la capacidad de destrucción y autodestrucción de la Humanidad.

Torcuato Luca de Tena también viaja al pasado en *Los hijos de la lluvia* (1985) y lo hace con vocación histórica. En su caso, el viaje en el tiempo es una excusa para recrear con gran detalle diferentes momentos históricos y prehistóricos.

Con Juan José Benítez y su *Caballo de Troya* (1984-2012) no hay duda: el viaje solo puede ser al pasado para “conocer” y dar a conocer al personaje más determinante de la historia humana: a Jesús de Nazaret. Benítez hace su particular reinterpretación de la historia sagrada centrándose en la biografía de Jesús de Nazaret.

Respecto a las ucronías destacamos que su esencia, por defecto, es la revisitación del pasado para plantear un desarrollo formal a título de capítulos pseudo-historiográficos plausibles. Si algunos autores se esfuerzan en la realización de un ejercicio puramente intelectual otros, como en el caso de Pedro García Bilbao y Javier Sánchez Reyes en *Fuego sobre San Juan* (1988) suman el anhelo de un pasado menos doloroso con el de un presente y futuro diferente al que estamos viviendo y, posiblemente, viviremos.

En la literatura más reciente sí encontramos alguna excepción en el sentido del viaje en el tiempo como es el caso de *Catedral* (2010), novela en la que Oscar Casado nos traslada a un lejano futuro. Mario Cortina en *Tiempo muerto* (2001), José Carlos Somoza en *Zigzag* (2006) y Eduardo Vaquerizo en *La última noche de Hipatia* (2009) viajan al pasado. Y lo mismo, de alguna manera, sucede con Félix J. Palma en *El mapa del tiempo* (2008).

El futuro no interesa o da miedo. Y para tratar de cambiar ese futuro que se apunta incierto se viaja al pasado. En la novela de Cortina, *Tiempo muerto*, por ejemplo, hay personajes que se dedican a “asesinar la historia”. La actitud hacia el futuro y el cambio de significado del viaje en el tiempo en la literatura del siglo XX es objeto de reflexión desde diversos puntos de vista. Uno de los pensadores más críticos con el afán occidental de la restitución de la memoria histórica es Manuel Cruz. La razón por la que nos proyectamos hacia el pasado es la consecuencia de la perspectiva de un futuro anegado y una historia concluida. Viajando al pasado tratamos de vivir una experiencia consolatoria. El futuro nos resulta demasiado parecido al presente. Pero no es ésta la única explicación asegura el filósofo Antonio Gómez Ramos. Ante la falta de perspectivas de futuro o el fracaso del presente es posible reaccionar no sólo de forma pasiva sino también violenta, como en los nacionalismos exaltados, presos de elementos de pasado reales o ficticios. Paradójicamente, los primeros autores españoles que se sirvieron de la ciencia ficción para presentar sus historias concebían la península Ibérica como una sola nación y lo hacían, imaginamos, atendiendo a la lógica histórica de ese momento y a la lógica y atemporal geografía. Es el caso de Fabra, Ignotus, Lépêtre...

Moreno y Vaquerizo coinciden al señalar la Segunda Guerra Mundial y el empleo de la primera bomba atómica como un hito de consecuencias opuestas, de un lado la explosión tecnológica, de otra la implosión del miedo al futuro y a la autodestrucción. La llegada a la Luna fue la cima histórica y científica del siglo XX tras la cual la carrera espacial se ralentizó y, sobre todo, mediáticamente perdió mucha de su fuerza. La conquista de las estrellas, hoy por hoy, parece muy lejana y como afirma Vaquerizo ya no somos optimistas y de la esperanza hemos pasado a una postura defensiva que se traduce en literatura en un retorno al pasado; a tiempos, supuestamente, más felices.

Pero repetimos, hasta en esto es excepcional *El anacronópete* pues se lanza a visitar el pasado cuando en ese período histórico todos miraban hacia el futuro. Enrique Gaspar, además, se atreve a jugar con las, en ese momento, innominadas paradojas temporales y el aún por descubrir efecto mariposa; algo que por ejemplo no sucede en la fantástica novela *Un yankee en la corte del Rey Arturo* (1889) de Mark Twain. Aunque ambas obras, a vuelapluma⁴⁹⁸, las consideramos meros juguetes de entretenimiento, la

⁴⁹⁸ Esta afirmación la hacemos a título personal considerando que la poética de la novela de Twain desde la perspectiva juvenil que suele ser el momento de su primera lectura, es puro divertimento.

de Gaspar introduce numerosos elementos de clara adscripción al género de la ciencia ficción.

De la máquina al homo temporis

Ya hemos comentado a lo largo de esta tesis que H. G. Wells se sirvió de su máquina del tiempo con un propósito puramente prospectivo. La intención del escritor británico era dibujar una sociedad futura consecuencia de las corrientes científicas más avanzadas de su época –con el darwinismo como máximo exponente– y de todas sus derivaciones sociales, políticas y filosóficas llevadas al extremo.

No obstante, la máquina temporal como herramienta literaria prospectiva de Wells se vio oscurecida, casi anulada, por la máquina temporal como vehículo funcional para viajar a través del tiempo. Wells superaba una frontera que hasta ese momento solo estaba al alcance de divinidades, de seres mágicos, de algún que otro místico y de los soñadores. Viajar en el tiempo no era ni siquiera imaginable para el común de los mortales, pero con el auge del modernismo –y el rechazo de la realidad cotidiana– y de la modernidad –y la ruptura con el pasado– comenzó a parecer una meta alcanzable.

Sea como fuere, y con el máximo respeto y admiración a la obra de Wells, el viaje en el tiempo con una argumentación científica, recalcamos, ya lo había imaginado el español Enrique Gaspar y Rimbau varios años antes que el británico. La “patente” española para viajar en el tiempo, además, tenía nombre: anacronópete. A mayor abundamiento, debemos incidir en la españolidad, pues como apuntamos en el Capítulo 2 de esta tesis, la obra fue concebida en origen como zarzuela y más tarde transformada en novela.

En definitiva, la primera máquina literaria para viajar en el tiempo es de manufactura española. No obstante, el objetivo de Gaspar no era utilizar un artefacto mecánico con capacidad para trasladarse hacia delante en el tiempo y recrear un plausible futuro. Tampoco, trasladarse al pasado para cambiar la historia y, por tanto, el presente. El anacronópete, el artefacto viajero de Gaspar, se construyó como argucia estructural, para llevar a los personajes de su zarzuela y posterior novela a escenarios históricos muy concretos, y argumental, para permitir a su inventor, don Sindulfo, casarse con Clara, su bonita y joven sobrina.

También, y a diferencia del relato de Wells en que el protagonista y viajero son uno, en el de Gaspar son varios los que emprenden la travesía y de ahí que idee una

máquina acorde a unas necesidades que, curiosamente, se identifican con un concepto más moderno y práctico.

La recreación física y pseudocientífica del anacronópete es mucho más completa y compleja que la máquina de H. G. Wells. Algo por otra parte no muy complicado, pues el británico no ofrece explicación alguna sobre su funcionamiento, limitándose a una esquemática descripción que, eso sí, gracias a la película de George Pal *El tiempo en sus manos* (1960), se convirtió en un icono del viaje en el tiempo, de la ciencia ficción y, por tanto, del siglo XX.

La máquina del tiempo de Wells tenía partes de níquel, de marfil, de cristal de roca o cuarzo, un par de palancas, un soporte o asiento para el viajero y poco más. La de Gaspar se podría definir como un buque aéreo con capacidad sobrada para una veintena de personas, para almacenar los alimentos necesarios para realizar una larga travesía y aderezada con un sinfín de adelantos técnicos para hacer factible y más cómodo el viaje. Adelantos de corte futurista como lavadoras, planchas u hornos, con unas especificaciones superiores aún a las que existen más de cien años después de la concepción de su novela. Por si todo esto fuera poco, al ser el anacronópete una máquina aérea los viajeros no se tenían que preocuparse del que más tarde Wells describiría como “riesgo especial” de encontrarse con alguna sustancia en el mismo espacio que la máquina ocupaba tras su partida, pues la de Gaspar se trasladaba al punto geográfico que se deseaba observar o en el que los anacróbatas –los viajeros del tiempo, que recibían un nombre particular como luego se ha hecho habitual en la *cf*– deseaban desembarcar. Dicho de otra manera: el anacronópete como máquina para viajar en el tiempo está mejor adaptada que la de Wells para el propósito que se les supone a ambas.

Gaspar, además, explica el funcionamiento del anacronópote apoyándose en una teoría, sin pies ni cabeza, pero expresada de un modo pseudocientífico. Del mismo modo, el escritor español prevé que el viaje al pasado afectará a la máquina, a los alimentos y a las personas. Para evitar que estas últimas rejuvenezcan hasta desaparecer, que por el mismo motivo los alimentos pierdan sus propiedades, y que las piezas de la máquina se vayan desmontando y convirtiendo en materias primas, utiliza el “fluido García”: una suerte de corrientes (no da más explicación) que al ser aplicadas consiguen la inalterabilidad de las personas y cosas, impidiendo que se vean afectadas por la “retrogradación” en el tiempo. Es decir, Gaspar hace viajar a sus anacróbatas por la corriente temporal y no al margen de ella, algo que no se ha tenido casi en cuenta en la ciencia ficción posterior gracias a la revolución einsteniana, pero que sí consideramos

lógico que fuera un factor determinante en 1887. De la misma manera que el viajero de Wells permanece “inalterado” mientras a su alrededor todo se altera, bien podría haber sucedido que con el transcurso de los días, meses, años y siglos que desde su máquina ve transcurrir, éste hubiera ido envejeciendo hasta morir, momificarse y desintegrarse.

Si lo expuesto sobre la lógica “científica” de Gaspar no fuera suficiente, hay que advertir que el diplomático español ya observa y avisa sobre las posibles causalidades del efecto mariposa –Ray Bradbury lo expondría muchos años después en *El ruido del trueno*– y sobre las paradojas temporales, de las que sí saca partido literario. Adelantándose a los pseudo-historiadores que mediado el siglo XX comenzaron a especular sobre los supuestos conocimientos extemporáneos y hasta extraterrenales que permitieron a Cristóbal Colón descubrir el Nuevo Mundo, en *El anacronópete* es Benjamín, el ayudante de don Sindulfo, quien conmina a la reina Isabel la Católica a apoyar la expedición de la Pinta, la Niña y la Santa María.

Independientemente de que la influencia de *El anacronópete* haya sido “nula o indemostrable” no se le puede restar valor a una obra con una temática y situaciones tan innovadoras que posteriormente han formado parte del subgénero del viaje en el tiempo.

En definitiva, consideramos a Enrique Gaspar y Rimbau un auténtico pionero de la ciencia ficción mundial, pese a la ligereza del argumento de su novela y a su descompensado ritmo y, sobre todo, al ya por entonces manido recurso del sueño con que resuelve su historia. Porque todo ha sido un sueño, así lo decide el autor, pero nos atrevemos a aventurar que el desafortunado final se produce como consecuencia de una historia que crece desmedida y no como un desenlace establecido de antemano por Gaspar.

Con Carlos Mendizábal y su novela *Elois y morlocks. Novela de lo por venir* (1909) sucede lo mismo que con *El anacronópete*. Su influencia, fuera de nuestras fronteras, también es “nula o indemostrable”; pero al contrario que Gaspar la obra en España sí tuvo cierta repercusión y parte de sus planteamientos fueron aprovechados por otros autores como José de Elola, más conocido como Coronel Ignotus. De Mendizábal debemos destacar la completa paráfrasis que hace de *La máquina del tiempo* (1895) y *Cuando el durmiente despierta* (1899)⁴⁹⁹ de Wells. Mendizábal

⁴⁹⁹ Es llamativo comprobar como las apreciaciones de Wells han pasado de perder vigencia a volver a cobrarla. De la novela de Wells el viaje en el tiempo fue el elemento transcendente y el desarrollo fantasocialista, la parte más prospectiva de la novela, cayó en el olvido. El propósito fabulativo se diluyó en la gran aventura que suponía viajar en el tiempo. Hoy, casi 120 años después, resulta en cierto modo tenebroso que en la crisis financiera y económica en la que estamos sumergidos apunte a que unos

demuestra un elevado conocimiento de las corrientes y descubrimientos científicos de su tiempo, así como de las disquisiciones filosóficas, morales y políticas de los inicios del siglo XX. El ingeniero zaragozano se embebe de la obra de Wells, y rellena los huecos que el británico dejó al entendimiento y especulación de los lectores. Como ya hemos dicho al referirnos a *El anacronópete*, el mensaje de Wells se difumina por su imaginativa forma de presentarlo a los lectores y Mendizábal aprovecha para desarrollarlo en una historia donde la ciencia ficción está más presente o, al menos, es más fácilmente reconocible.

Por su parte, Félix J. Palma en *El mapa del tiempo* (2008), también se queda con la aventura y en ningún momento hace mención a la carga política de la obra de Wells. Es más, Palma, si acaso, centra el desenlace de su historia en la carga biológica de la novela de Wells.

Como ya hemos visto en los primeros capítulos de esta tesis, la ciencia ficción surge de un cúmulo de circunstancias entre las que *El origen de las especies* (1859) de Darwin, a nuestro entender, ocupa una posición preponderante. Palma se decanta por la capacidad mental del ser humano para viajar en el tiempo producto de un cambio genético que incorpora una nueva categoría a la cadena evolutiva y, además le pone nombre: el *homo temporis*. La idea del viaje en el tiempo gracias a una capacidad o singularidad biológica no es original del español. Jack Finney, Richard Matheson y Audrey Niffenegger, entre otras y otros ya la emplearon, pero Palma da esa última vuelta de tuerca y los cronodesplazados de Niffenegger, que padecían una patología genética hereditaria, dejan paso al *homo temporis*; es decir al siguiente eslabón del género Homo. Sin duda una interesante aportación a la ciencia ficción mundial.

A título anecdótico queremos apuntar que Enrique Gaspar gozó de la influencia de Gustave Flammarion o Jules Verne para dar a luz *El anacronópete*, pero no de obras anteriores que tratarán el viaje en el tiempo desde la perspectiva científica o pseudocientífica. Félix J. Palma, por su parte, obra de manera totalmente opuesta y su novela es el producto de un gran bagaje histórico-literario de todas las obras relacionadas con el traslado temporal. *El mapa del tiempo* es un compendio magistralmente definido del viaje en el tiempo literario.

En el campo de las aportaciones españolas al viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción también debemos mencionar la que emplea José Lión Dépêtre, una

“pocos”, casi unas entealequias llamadas mercados e inversores estén controlando la vida de cientos millones de personas tal y como ocurría en *Cuando el durmiente despierta* (1899) también de Wells.

suerte de trasposición de almas, de reencarnación, pero en la que presente, pasado y futuro forman un todo, pues es una reencarnación futura la que da a conocer el trágico destino de la Humanidad provocado por un cataclismo natural. Carlos Buigas utiliza la manida hibernación, pero con un componente de gran originalidad: el durmiente despierta cada 97 años y permanece despierto durante un periodo de tres años. De alguna manera, y aunque sea fugazmente, también se adelanta a la visión de valedor de la historia (en ningún caso interventor) que luego ha aparecido en numerosas novelas de ciencia ficción.

Sin abandonar el terreno de las aportaciones, debemos destacar que Juan José Benítez con el impacto de *Caballo de Troya* (1984) espoleó el deseo de escritores y lectores de participar como testigos de uno de los momentos cruciales de la Historia, la pasión y muerte de Jesucristo. La idea no era nueva, pero el gran éxito y difusión de la obra marco una antes y un después en este sentido.

También queremos resaltar la originalidad del planteamiento que Pedro García Bilbao y Javier Sánchez Reyes hacen en su ucronía *Fuego sobre San Juan* (1988). Es un viajero del tiempo el que vive una serie de peripecias en la guerra hispano-estadounidense de 1898, pero un viajero del tiempo que además es un náufrago entre universos paralelos. La narración de García Bilbao y Sánchez Reyes propicia una serie de circunstancias que evitan la Guerra Civil Española. Como hemos puesto de manifiesto en el Capítulo 6 dicha contienda cobra carácter de hecho diferencial del subgénero de la ucronía en la ciencia ficción española.

Dolor de España

Entroncando con ese hecho diferencial sacamos a colación otra de las conclusiones de este trabajo. Si hay un momento especialmente doloroso en la historia española es la pérdida de Cuba no *per se* sino por todo lo que simboliza: una situación a día de hoy endémica, pero que como por todos es sabido no se fraguó de un día para otro. El espíritu de la generación del 98, esa mezcla de amor y dolor de España –hoy, por desgracia, de nuevo agudizado– también ha quedado patente en el viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española.

Santiago Ramón y Cajal en su relato inacabado *La vida en el año 6000* da muestras de la desazón que como español –es más, como nacionalista español– le producen ciertas peculiaridades de nuestro país como es lo que él considera exceso de religiosidad. Nilo María Fabra, por su parte, en la ucronía *Cuatro siglos de buen*

gobierno plantea una suerte de huida hacia delante en la que predice la guerra con los Estados Unidos en un mundo donde España sentó las bases históricas que la hicieron erigirse en una nación poderosa y avanzada industrial, tecnológica, política y socialmente y permitieron su victoria en la citada contienda.

Enrique Gaspar y Carlos Mendizábal, el primero en clave de humor y antes del desastre del 98, y el segundo con un carácter mucho más desesperanzado en una España que ya ha asumido su nuevo papel en el orden internacional, denuncian la situación de nuestra nación.

Gaspar en *El anacronópete* aprovecha la presentación del inventor de la máquina del tiempo para ironizar sobre los inventores estadounidenses Robert Fulton o Samuel Morse y el británico George Stephenson, para más tarde hacer patria sobre los inventos españoles que no se han sabido vender. Gaspar menciona a Verne y subraya que lo que escribió el francés sobre el Nautilus ya antes había sido llevado a efecto en la vida real por el ingeniero español Narciso Monturiol y su submarino Ictíneo. No obstante, Gaspar también emplea la mordacidad para criticar el inmovilismo científico español.

Carlos Mendizábal, por el contrario, emplea un tono bastante más pesimista y recuerda los ejemplos de Ampère, Ohm, Volt, Watt, Farad, Coulomb... ilustres investigadores que han dado su nombre a sus descubrimientos y entre los cuales no aparece ningún español. Mendizábal emplea la ironía para expresar que durante el siglo XIX España había tenido que ocuparse de cosas más importantes que esas “monsergas” de la electricidad y la mecánica y llega a afirmar que España es el país de “los pseudos y la caricatura científica”. Parece que ya en esa época el tristemente famoso “¡Qué inventen ellos!” acuñado con posterioridad por Unamuno⁵⁰⁰ dolía a los hombres de ciencia y conciencia de la época.

Aunque la anotación de Mendizábal sobre la desidia científica española queda un tanto fuera de contexto en su novela, para el trabajo que nos ocupa si nos parece importante, pues consideramos que esa desidia investigadora, esa apatía tecnológica está estrechamente relacionada con la escasez de obras de ficción científica y de anticipación con las que nos encontramos.

⁵⁰⁰ Pagado más tarde con moneda similar por Millán Astray y su también tristemente famoso y patético “¡Muera la inteligencia!”, en el altercado de la Universidad de Salamanca, el 12 de octubre de 1936.

Estamos ante esa pasmosa dicotomía tan española donde el orgullo de sentirse español se transmuta en vergüenza, complejo y hasta desprecio. Lo que un día se defiende con apasionamiento, al siguiente se ataca con encono.

Años más tarde es Torcuato Luca de Tena en su novela *Los hijos de la lluvia* el que apartándose de la línea que sigue en toda la narración (el hilo de épocas anteriores al año cero), hace una excepción y se embarca en una historia radicada en el siglo XIX. Luca de Tena reivindica el trabajo de Marcelino Sanz de Sautuola que en 1879 descubrió las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira, en Santander, y, un año después, presentó su descubrimiento en la Convención de Prehistoriadores de Lisboa. Asimismo, denuncia cómo en esa convención tanto Breuil⁵⁰¹ como Obermaier⁵⁰² dictaminaron que las pinturas de la "capilla sixtina del paleolítico" eran falsas. Luca de Tena subraya cómo, una vez ambos investigadores reconocieron su gran error, Breuil pasó a dedicarse al estudio de las cuevas ibéricas y Obermaier se nacionalizó español.

En los años de la popularización de la ciencia ficción en España, los años 50 y 60, la mayoría de los autores firman con seudónimo, el escenario de sus historias lo construyen fuera de nuestras fronteras y los protagonistas responden a nombres anglosajones. Eso sí, ya en 1953 Pascual Enguídanos (aunque con seudónimo) demostró con la *Saga de los Aznar* que era posible la creación de una entidad bajo una bandera española; Torres Quesada (con seudónimo) demostró que se podía crear un universo extrapolable a lectores de cualquier nacionalidad; y Juan García Atienza (ya sin seudónimo) combinó ambas facetas con sendas historias en las que con el toque anglosajón perfila una historia radicada en España y protagonizada por españoles.

Lentamente esta "línea editorial" va cambiando, pero hay que esperar al final del siglo XX e inicios del XXI para que desaparezca este "complejo" y las peripecias sucedan en España o al menos con protagonistas españoles. Cada uno, por fin, escribe lo que quiere sin circunscribirse más que a los límites de su imaginación.

Los autores

Lo primero que destacamos de los autores españoles de ciencia ficción que han escrito narraciones sobre viajes en el tiempo es la ausencia de profesionales. Como ya

⁵⁰¹ Henri Breuil (1877-1961), naturalista, arqueólogo, prehistoriador y geólogo francés.

⁵⁰² Hugo Obermaier (1877-1946), paleontólogo alemán.

hemos dicho, no contamos ni con un Verne ni con un Wells, pero en cambio contamos con unos pioneros del género en España con una sobresaliente preparación académica.

De Santiago Ramón y Cajal basta decir que recibió el Premio Nobel de Medicina en 1906. Por su parte, Nilo María Fabra fue, además de un destacado periodista, el creador de la primera agencia de noticias española.

Enrique Gaspar y Rimbau y José Lión Dépêtre fueron diplomáticos, viajaron, conocieron otras culturas y, como Ramón y Cajal y Fabra, otros idiomas. Gaspar sí tuvo una carrera en la dramaturgia pendiente del que consideramos merecido reconocimiento. Dépêtre, literariamente, no consiguió salvar el obstáculo de la Guerra Civil aunque su gran valía está fuera de toda duda pese a que fue maltratado por y desde los dos bandos una vez finalizada la contienda y hasta el final de su vida en 1973.

Por su parte Carlos Mendizábal y José de Elola fueron militares de carrera. Ambos también conocieron mundo e idiomas y su inquietud intelectual les llevó a patentar varios inventos. Carlos Buigas fue una figura que destacó internacionalmente y que, como los dos anteriores, también cuenta con varias patentes. Esto nos da una idea de su valía en terrenos extraliterarios.

En plena posguerra nos encontramos con dos auténticos visionarios José Mallorquí y Pascual Enguídanos, precursores de autores como Domingos Santos y Ángel Torres Quesada, sin duda dos de las figuras que consiguieron popularizar el género en España. Un género al que, poco a poco, se fueron acercando autores de cierto renombre y que entraron a formar parte de la historia de la literatura española al obtener premios como el Nadal –José Ramón Zaragoza con *Concerto Grosso*–, el Planeta –Jesús Torbado con *En el día de hoy*–, o conseguir ventas millonarias –Juan José Benítez con *Caballo de Troya*–. Con el paso del tiempo, por fin descubrimos a escritores a horario completo; es decir, escritores profesionales como Somoza o Palma.

Como hemos subrayado en el Capítulo 7, en el siglo XXI los escritores están empapados de ciencia ficción literaria y cinematográfica (también por cómics y videojuegos) y portan una mochila repleta de herramientas propias del género que utilizan sin más, y en muchos casos en obras de difícil si no imposible catalogación genérica. Cada uno tiene su estilo y lo práctica, y lo hace inmerso en un panorama repleto de sellos: hablamos de ciencia ficción clásica (*Tiempo muerto*), de *technothriller*

(*Zigzag*), de *best sellers*⁵⁰³ (*Navigatio*) o de novela histórica o con tintes o forma histórica (*Alejandro Magno y las Águilas de Roma*)⁵⁰⁴.

En estas conclusiones también debemos destacar que viajar en el tiempo no es algo baladí. A las implicaciones filosóficas y religiosas que trataremos más adelante y con las que pensamos están íntimamente relacionadas, están las puramente físicas. Benítez es el primero que las expone en *Caballo de Troya*. Los viajeros del tiempo sufren progeria, una degeneración que acelera su envejecimiento y muerte. En *Tiempo muerto* la afección es más psicológica y se conoce como el “mal de cronos”. En *Zigzag*, lo llaman el “impacto” aunque no afecta a todos los implicados en el experimento.

Carmen Galán Rodríguez, catedrática de Filología Hispánica y Lingüística General, en el artículo “Logomaquias y logofilias: Distopías lingüísticas en la ficción literaria” (Galán, 2007) destaca la importancia del lenguaje como cosmovisión e instrumento de poder en las grandes distopías. Galán hace referencia a las rígidas jerarquías sociales de *The time machine* y de *When the sleeper wakes* de H. G. Wells. El totalitarismo wellsiano produce una raza escindida en eloi y morlocks. Respecto a los primeros y de cómo es posible que un viajero del siglo XIX pueda comunicarse con ellos en el año 802701 da la oportuna explicación el británico: los eloi empleaban un lenguaje tan infantil y sencillo que pocas veces construían oraciones de más de dos o tres palabras. El viajero no tiene dificultades para comunicarse con una especie que se acerca cada vez más a lo animal al haberla librado de las labores propias del ser humano para convertirla en ganado para los temibles morlocks. Wells no hace referencia al lenguaje de estos últimos.

Carlos Mendizábal en *Elois y morlocks. Novela de lo por venir*, la paráfrasis de *The time machine*, no abandona el guión pergeñado por el británico y no da explicaciones sobre cómo logra una comunicación fluida con los habitantes de un futuro tan lejano.

⁵⁰³ No se trata de un subgénero, pero por el abuso de su utilización concreta y dirigida cobra rango de pseudogénero y el lector puede saber lo que va a encontrar con su lectura. Por regla general, un texto fácil de leer, que engancha desde la primera página, repleto de intriga y acción. No obstante, nuestra opinión coincide con la ofrecida por Carlos Pujol en el Capítulo 5 de esta tesis.

⁵⁰⁴ Queremos precisar que hemos dejado fuera de este estudio algunas novelas españolas relacionadas con el viaje en el tiempo en muchos casos no por falta de mérito literario, sino por la necesidades de acotación y, por tanto de selección. Nuestro objetivo no es describir un catálogo sino enfatizar hitos y derroteros que ha tomado la ciencia ficción española y su aceptación tanto a nivel editorial como de público.

Por su parte, Enrique Gaspar resuelve con ingenio y cierta sorna el problema de la comunicación de los viajeros del tiempo con las gentes de las épocas pretéritas que visitan. El ayudante de don Sindulfo, el inventor de la máquina del tiempo, es Benjamín, personaje que destaca por el conocimiento de innumerables lenguas, su facilidad para las mismas y su apasionamiento por la poliglotía.

José de Elola hace viajar a sus personajes al siglo cien. No entra en grandes disquisiciones y se decide por el esperanto, la neolengua creada en 1887 por Lázaro Zamenhof, como la lengua artificial y aglutinadora que ha triunfado y se mantiene inalterada a pesar del tiempo transcurrido y que además dominan los protagonistas de origen navarro de *El amor en el siglo cien*. Eso sí, Elola hace un guiño interesante al incluir en su novela la permanencia del vascuence a lo largo de los siglos. No hace falta recordar que a día de hoy es una de las pocas lenguas aisladas que perviven, y de ahí, imaginamos que el autor decidiera consignarle ese papel en su novela.

Juan García Atienza en *Los alegres rayos del sol* utiliza un clásico de la literatura de ciencia ficción: la telepatía. El viajero temporal no necesita palabras para hacerse entender y se dirige mediante ideas directamente a la mente de sus, llamémosles, contertulios.

Ángel Torres Quesada también utiliza en alguna de sus obra la telepatía como forma de comunicación, pero en la novela que da cuenta del mito fundacional de la saga de *El Orden Estelar* plantea una pregunta a la que no responde. Los viajeros han viajado varios siglos al futuro y no comprenden cómo se pueden entender sin problemas con los que allí les han recibido. Son conscientes de que ellos, habitantes del siglo XXI, tendrían un gran problema para comunicarse con Cristóbal Colón. Torres deja una puerta abierta a que si esto es posible es por lo poco que ha mejorado el mundo.

Por último, con Juan José Benítez en *Caballo de Troya* no ha lugar el problema: se trata de un viaje programado a la Palestina del siglo I para el que se ha preparado en ese aspecto al viajero que, además de conocimientos de hebreo y otras lenguas, conoce a la perfección el griego que se supone lengua universal de los comerciantes por aquel entonces.

Mención aparte merece el caso de *Danza de tinieblas* y *Memoria de tinieblas* de Eduardo Vaquerizo. El autor no crea una ucronía distópica en la que sea necesaria una neolengua como a las que hace referencia Galán. A lo que da forma Vaquerizo es a una ucronía retrofuturista para la que sí crea un glosario de términos inventados, pero

reconocibles para el lector (ya sea por su parecido con palabras existentes, su calidad onomatopéyica o por el contexto) que afianzan esta historia alternativa.

La religión

Sea como fuere, con o sin patologías físicas o psicológicas, con problemas de comunicación o sin ellos, muchos autores españoles coinciden al señalar que el viaje en el tiempo es peligroso.

De nuevo sale a la luz el mito de Prometeo, de nuevo volvemos a la que consideramos la primera novela de ciencia ficción: *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), pero con más ingredientes de ese inherente deseo de inmortalidad del ser humano.

Como los dioses, los viajeros del tiempo viven al margen de una ley a la que están sujetos todos los hombres: la del inexorable paso del tiempo. Y es que el viajero temporal no solo roza la inmortalidad sino que por su condición puede jugar con el pasado, con el suyo o con el de otras personas, para mejorar, cambiar o simplemente experimentar con su presente y su futuro. El viajero, en la mayoría de los casos (no sucede así ni en *Tiempo muerto* ni en *Zigzag*) tiene o puede llegar a tener capacidad de intervención omnipresente y omnisciente.

En relatos como *El día que hicimos la transición* de Ricard de la Casa y Pedro Joreg Romero los viajeros están encuadrados en una organización que se preocupa de velar por la historia y el supuesto bienestar de la humanidad y habitan una especie de limbo atemporal en donde no transcurre el tiempo o no lo hace de la manera habitual. En este caso, los personajes son herederos directos de los eternos de Isaac Asimov y los guardianes del tiempo del Poul Anderson.

Como Prometeo el escritor ha conseguido hurtar a los dioses ese sucedáneo de eternidad que es el viaje en el tiempo, ha salvado una de las últimas fronteras dispuesto a jugar con su destino o el de otros y se lo ha entregado a los lectores. El resultado, casi siempre, ha sido desalentador y ha recibido el pertinente castigo.

Al final, la religiosidad, hasta en el caso del racionalista Wells, suele aparecer por algún sitio. Si para el británico en *When the sleeper wakes* el abandono de la religión se manifestaba en una sociedad inmoral⁵⁰⁵, para Mendizábal en *Elois* y

⁵⁰⁵ “Porque los hombres habían perdido su fe en Dios, habían conservado la fe en la propiedad y la riqueza gobernaba un mundo banal” (Wells, 1962: 769)

Morlocks. Novela de lo por venir la desaparición de la caridad lleva a la supresión de la moral y, por ende, a la erradicación de la religión.

La religiosidad de José de Elola en *El amor en el siglo cien* está tan fuera de duda que sobran los comentarios. Si acaso diremos que su afán moral es tan grande en esta novela que consigue una caricatura que sólo llega a la categoría de moralina infantiloides. En cambio José Lión Dépêtre y a pesar de su ideología también recurre en *Las confesiones de Cayac Hamuaca* a la falta de religiosidad como detonante de los comportamientos rastroeros e inmorales de una humanidad abocada al apocalipsis.

En *Los viajeros de las gafas azules* de Juan García Atienza al viajero venido del futuro le llaman Gabriel y es el que prepara la huida de los protagonistas que esperan un hijo engendrado artificialmente. Cuando ya están camino de su exilio, la policía emprende un registro del tren en el que viajan y se ven obligados a huir campo a través. Un pastor les ayuda y les permite pasar la noche en el corral donde encierra a sus ovejas. La protagonista se pone de parto. El pastor va en busca del médico más cercano que está a tres horas de distancia. Otros pastores se unen al primero para rebajar el tiempo de aviso y la llegada del doctor. El padre putativo luce barba de tres días, y los pastores son protagonistas de esta secuencia final en la que ella tiene, por fin, a su bebé. ¿Hace falta alguna aclaración? Atienza calca el nacimiento de Jesús. Todo, excepto un detalle: el niño previsto por los hombres del futuro no es tal, es una niña.

En *Tiempo muerto*, José Antonio Cortina narra la historia de un proyecto fracasado de viaje en el tiempo abocado a un final apocalíptico, pero ofrece un desenlace paradójico: la máquina y su creador, el hombre, consiguen dar forma a una nueva oportunidad para la humanidad. En el transcurso del relato tres referencias explícitas a las religiones. La primera al recordar el primer viaje para observar el pasado: Pablo VI asistió a la crucifixión de Jesucristo. La segunda al destacar los “tiempos muertos” que se detectan alrededor de la vida de Buda, Alá y Jesucristo. Al decir esto el autor, deja las conclusiones a los lectores. La más plausible es que se hayan producido tantas alteraciones interesadas que se hayan provocado esas fallas en el tiempo. La explicación más espiritual es que las “deidades” por serlo hayan impedido intromisiones del hombre como ser material. Y la última referencia es la que hace uno de los científicos recordando que Jesucristo murió por la humanidad y no consiguió nada. Cierra su alocución preguntándose cuántos Mesías se tendrían que sacrificar para saldar los pecados de la humanidad.

En *Zigzag*, José Carlos Somoza explica que el objetivo del proyecto es tratar de ver el pasado y grabarlo, pero los personajes ignoran las consecuencias que puede acarrear ver, por ejemplo, a Jesucristo, Mahoma o Buda. ¿Qué sucedería si se descubren aspectos de la vida de los fundadores de las religiones más importantes que se oponen a lo que las iglesias de cada fe han estado haciendo creer a millones de personas durante siglos? El proyecto acaba mal. Se ha vuelto a traspasar esa frontera invisible de jugar con cosas que, sea por lo que fuere, no se debe jugar.

Javier González en *Navigatio* compone un relato sobre la base de un antiguo escrito religioso. La búsqueda del paraíso terrenal en la tierra. Monjes del pasado, reliquias religiosas y un viaje más a la Jerusalén de Jesucristo. González esquivo el encuentro con Jesús pues los viajeros no llegan a tiempo. Además, eso ya lo había hecho antes Juan José Benítez en *Caballo de Troya*.

En *Cathedral* Óscar Casado sumerge al lector en una historia donde la religión o, mejor dicho, la posible evolución del papel de las iglesias en el futuro marcan la conquista del espacio. Por si esto no fuera suficiente, es también la iglesia la que promueve el original salto evolutivo de la Humanidad. En *Cathedral* con el advenimiento de la máquina se anuncia un nuevo renacer. En este caso, no hay miedo a las consecuencias. De hecho, la historia responde a un plan superior al propio hombre.

Para terminar, en *La última noche de Hipatia* es la implantación por decreto de un único Dios verdadero en todas las posesiones del Imperio Romano la que priva al hombre, durante siglos, de la luz del conocimiento. Como hemos visto en el Capítulo 7, en los relatos que acompañan a la novela, Eduardo Vaquerizo pinta el panorama de una humanidad adocenada por la influencia de las grandes religiones.

Mención aparte merece Juan José Benítez y su obra *Caballo de Troya*. Benítez niega la potestad divina de Dios y la explota. No obstante, la relación de la obra de Benítez con la religión está fuera de toda duda. Si como hemos visto, Mendizábal parafraseaba las novelas de H. G. Wells *The time machine* y *When the sleepers wakes*, Juan José Benítez parafrasea los evangelios canónicos para refutarlos o como mínimo enmendarlos. Tristemente lo hace en gran medida sirviéndose de la obra *El libro de Urantia* que no refleja en ningún momento como fuente. Paradójicamente la escasa cuando no nula credibilidad que otorga a la Biblia se transforma en todo lo contrario cuando se trata de textos sagrados de otras confesiones u otros textos históricos, pero en ambos casos con una antigüedad similar.

Por último, y volviendo al principio, Enrique Gaspar en *El anacronópete* cae en una serie de histriónicas contradicciones, pero termina también acudiendo a uno de los pasajes más emblemáticos del Antiguo Testamento, el Diluvio Universal. Las incoherencias jocosas a las que nos referimos se resumen de la siguiente manera: Benjamín, el políglota, el ayudante de don Sindulfo, boicotea la expedición con el afán de dar con el elixir de la eterna juventud. Con tal fin intenta localizar a Noé cuestión que no se entiende mucho, pues el “fluido García” que permite la inalterabilidad de cuerpos y objetos parece cumplir con esa misma misión.

Que la religión esté tan presente en los textos seleccionados para esta tesis imaginamos que es el producto de la combinación de dos factores: el tema y la nacionalidad de los escritores. Respecto al tema, el viaje en el tiempo, ya hemos visto las connotaciones que reviste. En cuanto a que estemos tratando ejemplos de nuestra literatura nos gusta especialmente la opinión de Eduardo Vaquerizo que colige que tiene que ver con la idiosincrasia española: “Somos un país de religiosos, queramos admitirlo o no. Un país de extremos, en realidad. El místico es el más místico y el ateo es el más ateo. Y la ciencia ficción, si quiere hablar de nuestra sociedad, no le queda más remedio que hablar de religión” (EEV).

Como resumen apuntar que la ciencia ficción española nunca ha tenido el reconocimiento de la anglosajona que consideramos, por otra parte, paradigma del género. No creemos que se puede hablar de una “escuela” de ciencia ficción española aunque sí hayan existido maestros. La ciencia ficción española ha ido a remolque y, por regla general, se ha inspirado en obras y autores foráneos, pero esto no es óbice para que haya un corpus de obras relacionadas con el viaje en el tiempo que una vez examinadas debían ser objeto de la investigación que hemos llevado a cabo y hasta de otras investigaciones más concretas o acotadas a una sola obra o autor.

En nuestra literatura contamos con el hito, así lo consideramos de *El anacronópete*, con la paráfrasis más completa de dos obras paradigmáticas de H. G. Wells, con longevas sagas de aventuras espaciales, con obras que han alcanzado el reconocimiento de crítica y público y una serie de ucronías que nos puede ayudar a entender la realidad española. Por último disfrutamos con una serie de autores que se han despojado de cualquier complejo que pudiera pervivir en el inconsciente colectivo y con una novela, con la que cerramos las obras investigadas en esta tesis, capaz de enganchar a todos los lectores que mantienen prejuicios contra el género y hacerles recorrer todas las opciones que para viajar en el tiempo ha barajado la literatura.

En *El enfrentamiento* (1980) de Juan Carlos Planells nos encontramos con uno de los personajes que nos ha resultado más atractivos de esta investigación. A pesar de que su aparición no llena siquiera la tercera parte de un corto epílogo (que por las posibilidades literarias del viaje en el tiempo también es prólogo) se ha quedado impreso en nuestra mente. Es el personaje de Laura Von Blimmel, una joven que por los experimentos que el doctor Mengele realizó con su madre tiene la capacidad de desplazarse en el tiempo. ¿Cómo? Cuando oye una canción se transporta hasta el año en que fue compuesta. Y es que junto al olfato, el oído es uno de los sentidos con mayor poder evocador que poseemos.

A lo largo de esta investigación hemos viajado en el tiempo. El viaje ha sido largo, ha sido duro, pero fructífero y, ahora, al finalizar caemos en la cuenta de que tiene su propia banda sonora⁵⁰⁶:

*Solo ha sido un sueño
Cerillas en un apagón
Se detuvo el tiempo
Se nos escapó la razón
(...)
Solo ha sido un sueño
Solo se ha parado el reloj
Por unos momentos
Huimos de nuestra prisión.*

⁵⁰⁶ *Todo ha sido un sueño* (E. Urquijo). Los secretos, 1996.

9. BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes bibliográficas y documentales

Biblioteca Nacional de España

Sedes de Madrid y Alacalá de Henares (Madrid)

Biblioteca Digital Hispánica (bdh.bne.es/bnearch/)

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com)

Bibliotecas Virtuales (www.bibliotecasvirtuales.com)

Red de Bibliotecas Virtuales CLACSO (biblioteca.clacso.edu.ar)

Biblioteca Complutense (www.ucm.es/BUCM/)

Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información (UCM)

Biblioteca de la Facultad de Ciencias Geológicas (UCM)

Biblioteca de la Facultad de Filología (UCM)

Biblioteca de la Facultad de Filosofía (UCM)

Biblioteca Pública Retiro (Madrid)

Biblioteca Pública Margarita Nelken (Coslada-Madrid)

Biblioteca Pública La Jaramilla (Coslada-Madrid)

Biblioteca Pública Rafael Alberi (San Fernando de Henares-Madrid)

Dialnet (dialnet.unirioja.es)

Grolier Multimedia Encyclopaedia, Grolier Electronic Publishing, 1995, CD-Rom

Congresos

“I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción”. Universidad Carlos III de Madrid. Del 6 al 9 de mayo de 2008

Congreso “Darwin en la ficción”, Facultad de Ciencias de la Información (UCM). Del 28 al 30 de octubre de 2009.

Congreso “Sagas Fantásticas: entre el mito y la neoépica”. Facultad de Ciencias de la Información (UCM). Del 27 al 29 de octubre de 2010.

Entrevistas realizadas para la elaboración de esta tesis e identificación con la que aparecen

BARCELÓ SERÓN, Carlos (**ECB**). Doctor en Física Teórica.

BARCELÓ, Miquel (**EMB**). Doctor en informática, Ingeniero aeronáutico y diplomado en energía nuclear. Profesor de la Universidad Politécnica de Barcelona. Colaborador en la prensa sobre temas de astronomía e inteligencia artificial. Editor y responsable y promotor del Premio UPC.

BENÍTEZ, Juan José (**EJJB**). Escritor y periodista.

GARAY, Luis J. (**ELG**). Doctor en Física.

GARCÍA BILBAO, Pedro A. (**EPGB**). Sociólogo, escritor y editor. Profesor de la universidad Rey Juan Carlos.

GÓMEZ RAMOS, Antonio (**EAGR**). Doctor en Filosofía y experto en Filosofía de la Historia.

GONZÁLEZ, Javier (**EJG**). Escritor.

MERELO, Alfonso (**EAM**). Articulista y ensayista especializado en género fantástico.

MIGUEL de, Casilda (**ECM**). Doctora en Ciencias de la Información, licenciada en Filosofía y Letras y diplomada en Cinematografía.

MOLINA-GAVILÁN, Yolanda (**EYM**). Bachelor of Arts por la University of Wisconsin, Masters of Arts por la University of Oregon y Ph.D por Arizona State University.

MORENO, Fernando Ángel (**EFAM**). Doctor en Filosofía y Letras.

NEGRETE, Javier (**EJN**). Escritor. Licenciado en Filología Clásica.

PALMA, Félix J. (**EFJM**). Escritor.

PLANELL, Juan Carlos (**EJCP**). Escritor.

PUJOL, Carlos (**ECP**). Doctor en Filología Románica, editor, autor, crítico literario y jurado del Premio Planeta.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (**ERM**). Catedrático de Comunicación Audiovisual en la UCM. Crítico y articulista cinematográfico.

TORRES QUESADA, Ángel (**EATQ**). Escritor.

URIBE, Augusto (**EAU**). Nombre real Joaquín Jaureguizar: investigador y articulista.

VAQUERIZO, Eduardo (**EEV**). Escritor.

VARO, Francisco (**EFV**). Doctor en Filología Bíblica Trilingüe y profesor de Sagrada Escritura.

Revistas de investigación

The [International] Review of Science Fiction

Extrapolation

Foundation

Locus

The New York Review of Science Fiction

SFRA Review

Vector

2. Obras literarias consultadas

2.1. Literatura española

AGUILERA, Juan Miguel; REDAL Javier (1988), *Mundos en el abismo*, Barcelona: Ultramar.

AGUILERA, Juan Miguel; VAQUERIZO, Eduardo (2001), *Stranded*, Madrid: Punto de lectura.

AGUILERA, Juan Miguel (1998), *La locura de Dios*, Barcelona: Ediciones B.

ARSENAL, León (2000), *Besos de alacrán*, Madrid: Sociedad Cultural Metrópolis Milenio.

ATIENZA, Juan G (1967), *Los viajeros de las gafas azules y Los alegres rayos del sol*, Barcelona: EDHASA.

- BARCELÓ, Elia (2005), *EL mundo de Yarek*, Madrid: Lengua de trapo.
- (2001), *Las largas sombras*, Barcelona: Ámbar.
- (1989), *Sagrada*, Barcelona: Ediciones B.
- BARCELÓ, Miquel; ROMERO, Pedro Jorge (2001), *El otoño de las estrellas*, Barcelona: Ediciones B.
- ROMERO, Pedro Jorge (2000), *Testimoni de Narom*, Llérida: Pagès.
- BENÍTEZ, Juan José (1984, 1986, 1987, 1989, 1996, 1999, 2005, 2006 y 2012), *Caballo de Troya* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9, Barcelona: Planeta.
- BENÍTEZ, Juan José (1979), *El enviado*, Barcelona: Planeta.
- BERMÚDEZ, Gabriel (2008), *Mano de galaxia*, Zaragoza: Larumbe Textos Aragoneses.
- (2003), *El país del pasado*, Barcelona: Ediciones B.
- (1978), *El Señor de la rueda*, Madrid: Albia.
- (1976), *Viaje a un planeta Wu-Wei*, Barcelona: Acervo.
- BERNAL, Ricardo (ed.) (2006), *Los mejores relatos de ciencia ficción*, Madrid: Alfaguara.
- BILBAO, Jon (2008), *El hermano de las moscas*, Madrid: Salto de página.
- BLASCO IBAÑEZ, Vicente (1922), *El paraíso de las mujeres*, Valencia: Prometeo.
- BOTAYA, Felipe (2008), *Kronos. la puerta del tiempo*, Madrid: Nowtilus.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1986), *El tragaluz*, Madrid: Castalia.
- BUIGAS, Carlos (c. 1943), *Bajo las constelaciones (Viajes de Gil del Mar)*, Barcelona: Bruguera.
- CASADO, Oscar (2010), *Cathedral*, Madrid: Equipo Sirius.
- CASTROSÍN, Carlos F. (2006), *Un mundo invisible*, Barcelona: Minotauro.
- CUERVO, José (2004), *Hacia el teorema del punto fijo*. Bilbao: Espiral Ciencia Ficción.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando (1976), *El desfile de la victoria*, Barcelona: Argos.
- ELOLA, José (1922), *El amor en el siglo cien*, Madrid: Biblioteca novelesco científica, Librería Rivadeneyra.
- ESTRADE, Sebastián (1966), *Alarma en el sol*, Barcelona: Ferma.

- FABRA, Nilo María (2006), *Relatos de ciencia ficción*, Madrid: La biblioteca del laberinto.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (2002), *El hombre que compró un automóvil*, Madrid: Anaya.
- FERNÁNDEZ MADRIGAL, Juan Antonio (2001), *Ciclo de sueños*, Bilbao: Espiral Ciencia Ficción.
- FRESÁN, Rodrigo (2009), *El fondo del cielo*, Barcelona: Random House Mondadori.
- GARCÍA BILBAO, Pedro. A.; SÁNCHEZ REYES, Javier (2006), *Fuego sobre San Juan*, Guadalajara: Silente.
- GARCÍA GUAL, Carlos (ed.) (2005), *Viajes a la Luna. De la fantasía a la ciencia ficción*, Madrid: ELR Ediciones.
- GASPAR, Enrique (2005), *El Anacronópete*, Barcelona: Minotauro.
- GONZÁLEZ, Javier (2009), *Navigatio*, Barcelona: Planeta.
- GUARNER, José Luis (ed.) (1969), *Antología de la literatura fantástica española*, Barcelona: Bruguera.
- LASSO DE LA VEGA, Javier (ed.) (1965), *Antología de cuentos de ficción científica*. Barcelona: Labor.
- LIÓN DE PÈTRÈ, José (1931), *Las confesiones de Cayac-Hamuaca*, Madrid: Imprenta Sáez Hermanos.
- LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Ángel (2007), *El informe cronocorp*, Barcelona: Ediciones B.
- LUCA DE TENA, Torcuato (1985), *Los hijos de la lluvia (a.C.)*, Barcelona: Planeta.
- MALLORQUÍ, César (1996), *El coleccionista de sellos*. Barcelona: Ediciones B.
- (1995), *El círculo de Jericó*, Barcelona: Ediciones B.
- MALLORQUÍ, José (2003), *Pablo Rido, capitán de los tiempos futuros*, Guadalajara: Silente.
- MARES, Daniel (2007), *Madrid*, Málaga: Ediciones Parnaso.
- MARÍN, Rafael (2002), *Lágrimas de luz*, Barcelona: Gigamesh.
- (1992), *Mundo de dioses*, Barcelona: Ediciones B.
- MARTÍN MARÍN, Gonzalo (1970), *Cualquier día después de mañana*, Bilbao: Comunicación Literaria de Autores.
- MARTÍNEZ, Rodolfo (2006), *Laberinto de espejos*, Córdoba: Berenice.

- (1995), *La sonrisa del gato*, Madrid: Miraguano.
- MENDIZÁBAL, Carlos (Lázaro Clendabíms) (1909), *Elois y morlocks. Novela de lo por venir*, Barcelona: Herederos de Juan Gili Editores.
- MENDOZA, Eduardo (2002), *El último trayecto de Horacio Dos*, Barcelona: Seix Barral.
- (1990), *Sin noticias de Gurb*, Barcelona: Seix-Barral.
- MERINO, José María (2001), *Novela de Andrés Choz*, Madrid: Suma e Letras.
- MINGOTE, Antonio (1970), “El prodigios viaje de Arsenio”, en *Relatos de ciencia ficción de la Colección Pepsi nº 3*, Madrid: Santillana.
- MONTEAGUDO, David (2009), *Fin*, Barcelona: Acanalado.
- MONTERO, Luis (2009), *Artrópodos*, Córdoba: AJEC Albemuth.
- MONTERO, Rosa (2011), *Lágrimas en la lluvia*, Seix Barral: Barcelona.
- (1999), *Temblor*, Seix Barral: Barcelona.
- MORO, Santyago (2007), *Los siglos perdidos*, España: Lulu.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (1985), *Campos de Marte*, Valencia: Fernando Torres Editor s.a.
- NEGRETE, Javier (2010), *Atlántida*, Madrid: Espasa.
- (2007), *Alejandro Magno y las águilas de Roma*, Barcelona: Minotauro.
- (2001), *El mito de Er*, Barcelona: Ediciones B.
- (1997), *La mirada de la furias*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1996), *Lux aeterna*, Barcelona: Ediciones B.
- (1992), *La luna quieta*, Barcelona: Ediciones B.
- NÚÑEZ ALONSO, Alejandro (1971), *Víspera sin mañana*, Barcelona: Planeta.
- OREA, Fernando (1978), *El retorno del Kramer III*, Madrid: Forma Ediciones.
- PALLARÉS, José Miguel; GARRIGÓS, Amadeo (2005), *Tiempo prestado*, Madrid: Transversal.
- PALMA, Félix J. (2012), *El mapa del cielo*, Barcelona: Plaza & Janés.
- (2008), *El mapa del tiempo*, Sevilla: Algaida.

PASTOR Petit, D. (1985), *A las 82 horas de la III Guerra Mundial*, Barcelona: Plaza & Janés.

PEDROLO, Manuel de (1986), *Mecanoscrito del segundo origen*, Barcelona: Orbis.

PLANELLS, Juan Carlos (1996), *El enfrentamiento*, Madrid: Miraguano Ediciones.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1973), *La vida en el año 6000*, Texto impreso por su familia.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1999), *Cuentos de vacaciones*, Madrid: Espasa Calpe.

REIG, Rafael (2011), *Todo está perdonado*, Barcelona: Tusquets.

RIBERA, Antonio (1986), *El documento*, Barcelona: Planeta.

ROMERO GRANO DE ORO, Antonio (2011), *Indignados/Felices, la gran utopía*, Madrid: Éride.

SAIZ CIDONCHA, Carlos (1995), *Memorias de un merodeador estelar*, Madrid: Miraguano.

----- (1978), *La caída del imperio galáctico*, Madrid: Espasa Calpe.

SALINAS, Pedro (2010), *La bomba increíble*, Jaén: Berenice.

SALVADOR, Tomás (1974), *La nave*, Barcelona: GP.

SANTOS, Domingo (2005), *Gabriel (revisitado)*, Bilbao: Espiral.

----- (ed.) (1982) *Lo mejor de la ciencia ficción española*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

----- (1986), *Hacedor de mundos*, Barcelona: Ultramar.

----- (1986), *No lejos de la Tierra*, Barcelona: Orbis.

----- (ed.) (1966), *1ª Antología española de ciencia ficción*, Barcelona: Edhasa.

----- (1961), *Volveré ayer/El círculo infinito/El huevo y la gallina*, Barcelona: EDHASA.

SOLANA, Guillermo (1980), *Los siervos de Isssco*, Madrid: Albia.

SOMOZA, José Carlos (2010), *El cebo*, Barcelona: Random House Mondadori.

----- (2006), *Zig-Zag*, Barcelona: Random House Mondadori.

THORKENT, A. (2003-2005), *El orden estelar*, col. Completa, Madrid: Robel.

----- (1984), *Walkar bajo el terror*, Barcelona: Forum.

- (1972), *Un planeta llamado Khrisdal*, Barcelona: Bruguera.
- (1971), *Los mercenarios de las estrellas*, Barcelona: Bruguera.
- TORBADO, Jesús (1976), *En el día de hoy*, Barcelona: Planeta.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1993), *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Barcelona: Plaza & Janés.
- TORRES QUESADA, Ángel (2010), *Mundo de leyendas*, Madrid: Ediciones Eridano.
- (2003), *Las grietas del tiempo*, Guadalajara: Silente.
- (2002), *La trilogía de las islas*, Barcelona: Timun Mas.
- (2001), *Los sicarios de Dios*, Madrid: Río Henares Producciones Gráficas.
- (1995), *Los vientos del olvido*, Cádiz: Gadir.
- (1992), *El círculo de piedra*, Barcelona: Ediciones B.
- VALLEJO, Susana (2009), *Switch in the red*, Barcelona: Edebé.
- VAQUERIZO, Eduardo (2011), *Memoria de tinieblas*, EN PRENSA.
- (2009), *La última noche de Hipatia*, Madrid: Alamut.
- (2005), *Danza de tinieblas*, Barcelona: Minotauro.
- VERDAGUER, Pere (1979), *El cronomóbil*, Barcelona: El Cangur.
- VILLARROEL, Diego de Torres, “Viaje Fantástico”, en *Obras Varias*. Valencia: Prometeo.
- VIZCAÍNO, Fernando (1989), *Los rojos ganaron la guerra*, Barcelona: Planeta.
- (1984), *Y al tercer año... resucitó*, Barcelona: Planeta.
- (1981), *Las autosuyas*, Barcelona: Planeta.
- VV.AA. (2012), MORENO, Fernando Ángel (ed.), *Prospectivas, antología del cuentos de ciencia ficción española actual*, Madrid: Salto de página.
- VV.AA. (2009), MARTÍN, Mariano (ed.), *Historias de ciencia ficciónn, relatos, teatro, artículos*, Madrid: La biblioteca del laberinto.
- VV.AA. (2006) DÍEZ, Julián (ed.), *Franco. Una historia alternativa*, Barcelona: Minotauro.
- (2003), DÍEZ, Julián (ed.), *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002*, Barcelona: Minotauro.

- VVAA. (2003) *Cronopaisajes: Historias de viajes en el tiempo*, selección de Peter Haining y Miquel Barceló; traducción de Pedro Jorge Romero. Barcelona: Ediciones B.
- VV.AA. (1973), *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*, Madrid: Hermanos Miralles.
- VV.AA. (1972), *Antología social de ciencia-ficción*, Madrid: ZYX.
- VV.AA. (1971-1980), *Antología de ciencia ficción* (40 selecciones), Barcelona: Bruguera.
- VV.AA. (1970), *Relatos de ciencia ficción* (Biblioteca Pepsi), Madrid: Santillana.
- VV.AA. (1964), *El secreto del caos y otros relatos, antología de ciencia y ficción*, Barcelona: EDHASA.
- VV.AA. (1963-1974), *Antología de novelas de anticipación* (20 selecciones), Barcelona: Ediciones Acervo.
- VV. AA. PREMIOS UPC de CIENCIA FICCIÓN (novela corta de ciencia ficción, editor Miquel Barceló) en Anexo.
- WHITE, George H. (2003), *Viajeros en el tiempo/Vinieron del futuro* (Tomo 16 de La gran saga de los Aznar), Guadalajara: Silente.
- (2003), *La horda amarilla/Policia sideral/La abominable bestia gris* (Tomo 2 de La gran saga de los Aznar), Guadalajara: Silente.
- (2003), *La conquista de un imperio/El reino de las tinieblas* (Tomo 3 de La gran saga de los Aznar), Guadalajara: Silente.
- (2003) *Los hombres de Venus/El planeta misterioso/Cerebros electrónicos* (Tomo 1 de La gran saga de los Aznar), Guadalajara: Silente.
- ZARAGOZA, Juan-Ramón (1981), *Concerto grosso*, Barcelona: Destino.

2.2.Otras literaturas

- ADAMS, Douglas (2005), *Guía del autoestopista galáctico*, Barcelona: Anagrama.
- ANDERSON, Poul (2005), *La nave de un millón de años*, Barcelona: Ediciones B.
- (1985), *Guardianes del tiempo*, Barcelona: Orbis.
- ARBES, J. Svatý Xaverius (1973), *Newtonův mozek*, Praha: Albatros. (Trad. Daniel Saiz).
- ASIMOV, Isaac (1995), *La Fundación* (Colección completa), Barcelona: Círculo de Lectores.

ASIMOV, Isaac (ed.) (1986), *La edad de oro de la ciencia ficción I, II y III*, Barcelona: Orbis.

----- (1985), *El fin de la eternidad*, Barcelona: Orbis.

----- (ed.) (1983), *Lo mejor de la ciencia ficción del siglo XIX*. Barcelona: Orbis.

BENFORD, Gregory (2009), *Cronopaisaje*, Madrid: La Factoría de Ideas.

BOYD, John (1972), *The Organ Farm Bank*, New York: Bantam Books.

BRADBURY, Ray (1998), *Crónicas marcianas*, Barcelona: Círculo de Lectores.

----- (1996), *Las doradas manzanas del sol*, Barcelona: Minotauro.

----- (1985), *Fahrenheit 451*, Barcelona: Orbis.

BROWN, Fredric (1985), *Marciano vete a casa*, Barcelona: Orbis.

BULWER-LYTTON, Edward (2004), *Vril. El poder de la raza venidera*, Madrid: Ediciones Jaguar.

CAPEK, Karel (2002), *La guerra de las salamandras*, Barcelona: Gigamesh.

CLARKE, Arthur C. (2001), *3001, odisea final*, Barcelona: Debolsillo.

----- (1986), *2010, una odisea dos*, Barcelona: Salvat.

----- (1985), *2001, una odisea del espacio*, Barcelona: Orbis.

DELANY, Samuel R. (1999), *En Çiron vuelan*, Bcelona: Plaza y Janés.

DICK, Philip K. (2007), *Los clanes de la luna alfana*, Barcelona: Minotauro.

----- (2007a), *Mis amigos de Frolik 8*. Barcelona: Minotauro.

----- (2007b), *Simulacra*, Barcelona: Minotauro.

----- (2005), *Cuentos completos*, Barcelona: Minotauro.

----- (1988), *Tiempo desarticulado*, Barcelona: EDHASA.

----- (1985), *El hombre en el castillo*, Barcelona: Orbis.

----- (1982), *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona: EDHASA.

ELLISON, Harlan (ed.) (1985), *Visiones peligrosas*, Barcelona: Orbis.

FINNEY, Jack (1997), *Ahora y siempre*, Barcelona: Ediciones B.S.A.

GABALDON, Diana (2004), *Forastera*, Barcelona: Salamandra.

- GIBSON, William (1998), *Neuromante*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- GLYNN, Alan (2010), *Sin límites*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- GERNSBACK, Hugo (1926), *Amazing Stories*, nº 1, Experimenter Publishing Co.
- GRIMWOOD, Ken (2008), *Volver a empezar*, Madrid: La factoría de ideas.
- HAINING, Peter; BARCELÓ, Miquel. (ed.) (2003) *Cronopaisajes. Historias de viajes en el tiempo*, Barcelona: Ediciones B.
- HEINLEIN, Robert A. (1998), *Forastero en tierra extraña*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1986) *Historia del futuro*, Barcelona: Orbis.
- (1985) *Tropas del espacio*, Barcelona: Orbis.
- HERBERT, Frank (1989) Los ojos de Heinsenberg, ed. Miquel Barceló. Barcelona: Ediciones.
- HUXLEY, Aldous (1986), *Un mundo feliz*, Barcelona: Orbis.
- KEITH, Roberts (2000), *Pavana*, Barcelona, Minotauro.
- KING, Stephen (2011), *22/11/63*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- LEM, Stanislaw (2006), *Solaris*, Barcelona, Minotauro.
- MATHESON, Richard (2007), *En algún lugar del tiempo*, Madrid: La Factoría de Ideas.
- (2005), *La casa infernal*, Madrid: La Factoría de Ideas.
- (2001), *Soy leyenda*, Navarra: Círculo de lectores.
- (2001), *El increíble hombre menguante*, Navarra: Círculo de Lectores.
- NICOL, Andrew (1998), *El show de Truman*, Barcelona: Plaza & Janés.
- ORWELL, George (2001), *1984*, Barcelona: Planeta.
- NIFFENEGGER, Audrey (2006), *La mujer del viajero en el tiempo*, Barcelona: Debolsillo.
- POHL, Frederic (1998), *Pórtico*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- ROTH, Philip (2007), *La conjura contra América*, Barcelona: Debolsillo.
- SHELLEY, Mary W. (2005), *Frankenstein*, Madrid: Anaya.
- SILVERBERG, Robert (2005), *Rumbo a Bizancio*, Madrid: Robel.

SPRAGUE DE CAMP, L. (2001), *Que (sic) no descieran las tinieblas*, Madrid: Río Henares.

TOLSTOI, Alexéi (2010) *Aelita*, Madrid: Nevsky.

TWAIN, Mark (1999), *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, Madrid: Ediciones Cátedra.

VERNE, Julio (2010), *20.000 leguas de viaje submarino*, Barcelona: Plutón.

----- (2005), *De la Tierra a la Luna*, Madrid: Edimat.

----- (1975), *Alrededor de la Luna*, Barcelona: Vosgos.

VV.AA. (1994), *Fantasía y Ciencia Ficción, Cuentos hispanoamericanos*, Buenos Aires: Editorial Brama Huemul, Colección Clásicos Huemul.

VV.AA. (1971), *Otros mundos, otros dioses, antología temática de ciencia ficción*, Buenos Aires: Andrómeda.

VV.AA. (1970), *Primera antología de la ciencia-ficción latinoamericana*, Buenos Aires: R. Alonso Impr.

WELLS, H. G. (2005), *La máquina del tiempo*, Madrid: Alianza.

----- (2000), *El bacilo robado y otros incidentes. Cuentos del Espacio y del Tiempo*, Madrid: Valdemar.

----- (1996), *La isla del Dr. Moreau*, Barcelona: Plaza & Janés.

----- (1987), *La ciencia ficción de H. G. Wells*, Barcelona: Orbis.

----- (1962), *Wells Obras Completas [When the Sleeper Wakes (1899)]*, Barcelona: Plaza & Janés.

WILSON, Robert C. (2006), *Darwinia*, Madrid: La factoría de ideas.

3. Bibliografía consultada.

3.1. Obras generales

ALFONSO X (El Sabio), Rey de Castilla, *Cantigas de Santa María*.
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=3614713&custom_att_2=simple_viewer

AGUSTÍN, Santo (1986), *Las Confesiones*, (Libro, XI “De alabanza a Dios y a lo creado por Él”, cp.14, n.17, p.297) Ed. y trad. Olegario García de la Fuente, Madrid: Akal.

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1993), *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*, Málaga: Editorial Arguval.
- BERGERAC, Cyrano (1994), *El otro mundo o los estados e imperios de la Luna*, Barcelona: Altaya.
- BLASCO IBAÑEZ, Vicente (1990). *Los mejores cuentos*. Barcelona, Río Negro.
- BORGES, Jorge Luis (2011), *El Aleph*. Barcelona: Debolsillo.
- BURNIE, David (2000), *Qué sabes de evolución*, Barcelona, Ediciones B.
- FILGUEIRA, José (1985), *Cantigas de Santa María*, Madrid: Castalia.
- FLAUBERT, Gustav (1993), *Bouvard et Pécuchet*. Barcelona, Edit. Montesinos S.L.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1987) [DON JUAN MANUEL], *Libro del Conde Lucanor*. Madrid, Castalia.
- HOFFMANN, E.T.A. (1972), *HOFFMANN el hombre de arena y otros cuentos*, Madrid: Magisterio Español.
- HOMERO (1986), *La Iliada*, Barcelona Planeta.
- (2000), *La Odisea*, Madrid: Edaf.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo (1996). *Antología española de literatura fantástica*. Madrid, Valdemar.
- MOLINA PORRAS, Juan. (ed.) (2006) *Cuentos fantásticos de la España del Realismo*. Madrid, Cátedra Letras Hispánicas.
- MORO, Tomás. (2005) *Utopía*. Barcelona, Altaya.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2003). *Cuentos*. Akal, Madrid.
- (1996) *Cuentos fantásticos*. Madrid, Cátedra, 1996.
- POE, Edgar Allan (2009), *Manuscrito hallado en una botella y otros relatos*, Madrid: El País.
- (1998), *Cuentos*, Madrid: Alba.
- (1991), *La narración de Arthur Gordon Pym*, Barcelona: Euroliber.
- ROBERTSON, Davis (2011) *Trilogía de Deptford*. Navarra, Círculo de Lectores.
- RODOREDA, Mercè (2010) *Espejo roto*. Barcelona, Austral.
- SAMOSATA, Luciano (2010), *Historias verídicas*, Pontevedra: Rinoceronte.
- SHAKESPEARE, Wliiam (1994), *Tragedias*, Barcelona: RBA.

- SOMOZA, José Carlos (2000), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino.
- STEVENSON, Robert L. (2007), *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, Barcelona: Teide.
- SWIFT, Jonathan (1999), *Los viajes de Gulliver*, Madrid: Espasa.
- URANTIA Foundation (2009), *El libro de Urantia*. Chicago, Urantia.
- VERNE, Julio (1989), *Viaje maldito por Inglaterra y Escocia*, Madrid: Debate.
- VOLTAIRE. (1838), *La filosofía de la historia*. Madrid, Imprenta Nacional.
- VV.AA. (1996), *Cuentos fantásticos del siglo XIX. Lo fantástico visionario al cuidado de Italo Calvino*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- VV.AA. (1997), *Relatos de viajes (Biblioteca de bolsillo)*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- VV.AA. (2002), *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* (selección y prólogo de David Roas). Barcelona, Círculo de Lectores.
- VV.AA. (2001), *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados. Antología del relato fantástico español del siglo XIX*. Madrid, Celeste Ediciones
- VV.AA (1999), *Relatos fantásticos del Romanticismo español*. Valencia, Jade Narrativa.
- WILDE, Oscar (1995), *El retrato de Dorian Grey*, Barcelona: Juventud.
- (1997), *El fantasma de Canerville y otros relatos*, Barcelona: Óptima.

3.2. Monografías y artículos sobre la ciencia ficción

- ALDISS, Brian W.; WINGROVE, David (1986), *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*, Nueva York: Atheneum Books.
- ALKON, Paul K. (1987) *The Origins of Futuristic Fiction*, Athens and London: University of Georgia Press.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1981), “Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español”, en Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester, Págs. 351-382.
- AMIS, Kingsley (1966), *El universo de la ciencia ficción*, Madrid: Ciencia Nueva.
- ANDREVON, Jean Pierre, y otros (2008), *Science Fiction*, París: Del.

ANTÓN, Jacinto, (1991) "La ciencia-ficción sigue estando mal vista en España" en El País, 3 de febrero, Suplemento Libros: 6 (Entrevista con Miquel Barceló y reseña de su libro "Ciencia-ficción. Guía de lectura").

ASHLEY, Mike (2000), *The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950*, Liverpool: Liverpool University Press.

ARSUAGA, Juan Luis; MARTÍNEZ, Ignacio (2002), *La especie elegida*. Madrid: Booket.

ARSUAGA, Juan Luis (2009), *El reloj de Mr. Darwin*, Madrid: Temas de hoy.

ARMITT, Lucie, ed. (1991), *Where No Man Has Gone Before: Women and Science Fiction*, London: Routledge.

ARMYTAGE, W.H.G. (1968), *Yesterday's Tomorrows: A Historical Survey of Future Societies*, Toronto: University Press.

ASOCIACIÓN Cultural Mundo Imaginario. (ed.) (2003) *¿Qué es la ciencia ficción?*. Mataró, Asociación Cultural Mundo Imaginario.

ASÚA, Miguel de (2004), *Ciencia y literatura: Un relato histórico*, Buenos Aires: Eudeba.

AYALA, M. Ángeles (1998) "La obra narrativa de Enrique Gapar: el Anacronopete (1887)", *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la S. L. E. S. XIX*. Barcelona, 24-26 de octubre de 1996, edición a cargo de Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles, pp.403-411.

BAINBRIDGE, William Sims (1986), *Dimensions of Science Fiction*, Cambridge: Harvard University Press.

BAQUERO, Mariano (2001), *Estructuras de la novela actual*, Madrid: Castalia.

BARCELÓ, Miquel (1990), *Ciencia ficción: guía de lectura*, Barcelona: Ediciones B.

----- (2000), *Paradojas: ciencia en la ciencia-ficción*, Madrid: Equipo Sirius.

----- (2003) "Historias de viajes en el tiempo" (*Introducción de Cronopiasajes*), Barcelona: Ediciones B.

----- (2005), *Paradojas II: ciencia en la ciencia-ficción*, Madrid: Equipo Sirius.

BARCELÓ Miquel y otros (2003b). *10 impactos de la ciencia del siglo XX*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

----- (2002) *El disseny del futur*, Barcelona: Proa.

BARNETT, Jo Ellen (2000), *El péndulo del tiempo. En pos del tiempo: de los relojes de sol a los atómicos*, Barcelona: Península Atalaya.

BERGONZI, Bernard (1961) *The Early H.G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Manchester: Manchester University Press.

BERMÚDEZ, Gabriel (2006) “¿Qué es la ciencia ficción” en *Imaginaria, Primeras Noticias de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 188, Buenos Aires, 30 de agosto.

BLEILER, Everett F. (ed.) (1982), *Science Fiction Writers. Critical Studies of the Major Authors from the Early Nineteenth Century to the Present Day*, New York: Charles Scribner Sons.

BLUMENBERG, Werner (1988), *Marx*, Barcelona: Círculo de Lectores.

BOZZETTO, Roger (2001) “L'Impensé de la Science-Fiction: Idéologie? Mythologie?” en *Le Dit masqué — Imaginaires et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, pp. 49-54.

----- (2003) “Fantastique dans tous ses états” en <http://www.quaranteeux.org/archives/bozzetto/ecrits/definition/territoires.html>

----- (2004) “Utopies et barbaries, d’hier à demain”. *Cycnos*, Volume 22 núm. 1. <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=491> (15-10-12).

BROSTERMAN, Norman (2000), *Out of Time: Designs for the Twentieth-Century Future*. Harry N. Abrams.

CAMPO, Salustiano del (1984), *Tratado de Sociología*, Madrid: Taurus Ediciones.

CANTIZANO, Blasina (2005) “Tipología del viaje literario” en *Primeras noticias. Revista de literatura*, núm. 212, (Ejemplar dedicado a: Literatura de viajes y aventuras), Págs. 7-16.

CAPÁNAGA, Victorino (ed.) (1950), *Soliloquios*, en *Obras de San Agustín*, tomo I, II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

CAPANNA, Pablo (1966), *El sentido de la ciencia ficción*, Buenos Aires: Columbia.

----- (2007), *Ciencia ficción, utopía y mercado*, Buenos Aires: Cántaro.

CERCAS, Javier (2011) “¿Qué fue de todos nosotros?” en *El País Semanal* nº 1.185, Págs. 10, domingo 10 de julio.

CERVANTES BLENIGIO, Carlos (1988). “¿Reportaje sobre Cristo?” en *Istmo* nº 178, septiembre-octubre .

CHAMOSA, José Luis (1986). “Reflexiones en torno a un clásico de H.G. Wells: The Time Machine”, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=97862> (15-12-12)

CLARKE, I.F. (1966), *Voices Prophesying War, 1763-1984*, London: Oxford University Press.

----- (1979), *The Pattern of Expectation, 1644-2001*, New York: Basic Books.

CLUTE, John (1996), *Ciencia ficción. Enciclopedia ilustrada*, Barcelona: Ediciones B.

CONTE, Paolo (ed.) (1982), *Fantaciencia. Enciclopedia de la fantasía, ciencia y futuro*, Barcelona: EGC Ediciones.

COSTA, Jordi (1997), *Hay algo ahí afuera. Una historia del cine de ciencia-ficción. Vol. 1 (1895-1959). De la Tierra a MetaLuna*, Barcelona: Ediciones Glénat.

CHRISTIANSON, Gale E. (1988), *Newton*, Barcelona: Círculo de Lectores.

DARWIN, Charles (2006), *El origen del hombre*, Madrid: Edimat.

DAVIES, Paul (2008), *Cómo construir una máquina del tiempo*, Madrid: 451 Editores.

DÍEZ, Julián (2005) "Ensayos introductorios de ciencia ficción en castellano", <http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=449> (15-10-12)

FABRETTI, Carlos, (1970) "La ciencia ficción como dialéctica", número especial sobre teatro y cf, en *Yorick*.

FERGUSON, Nail (ed.) (1999), *Historia virtual. ¿Qué hubiera pasado si...?*, Madrid: Taurus Pensamiento.

FERRERAS, Juan Ignacio (1972), *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.

FERRINI, Franco (1971), *¿Qué es verdaderamente la ciencia ficción?*, Madrid: Doncel.

FLORES ARROYUELO, Francisco (1995), "El viaje en el tiempo", *Libros de viaje: actas de las Jornadas sobre Los Libros de viaje en el mundo románico*, celebradas en Murcia del 27 al 30 de noviembre de 1995, coord. por Antonia Martínez Pérez, Fernando Carmona Fernández, 1996, pp.149 ss.

FORSTER, Edward M. (2003), *Aspectos de la novela*, Barcelona: Debate.

FRITZE, Ronald H. (2010), *Conocimiento inventado. Falacias históricas, ciencia amañada y pseudoreligiones*, Madrid: Turner Publicaciones s.l.

FUENTES, J. F. (2005) "Dios no juega a los dados (¿o sí?)" en *Revista de libros* núm. 49 marzo, pp. 3-4.

"Gacetillas remitidas" (1909) en *Nuestro tiempo* septiembre, núm. 120, p. 140.

GALÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2009), *Mundos de palabras. Utopías lingüísticas en la ficciónn literaria*, Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

----- (2007) “Logomaquias y logofilias: Distopías lingüísticas en la ficción literaria” publicado en el *Anuario de Estudios Filológicos* (vol. XXX, 115-129)

GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA, Javier (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra.

GARCÍA BILBAO, Pedro A. (2006) “*Literatura fantástica española, ucronías e historia alternativa*” (Artículo incluido en el epílogo de la novela Fuego sobre San Juan de Pedro A. García Bilbao y Javier Sánchez Reyes), Guadalajara: Silente.

GARCÍA TORTOSA, Francisco (1973), *Viajes imaginarios en el siglo XVIII inglés y su fondo cultural*, Salamanca: Publicaciones Universidad de Salamanca.

GARDNER, Martin (1988), *Viajes por el tiempo y otras perplejidades matemáticas*, Barcelona: Labor.

GARRIDO, Miguel Ángel (2000), *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid: Síntesis.

GATTÉGNO, Jean (1985), *La ciencia ficción*, México: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ MARTÍN, Francisco Javier (2003) “Zarzuela e historia en la España contemporánea” en *Saberes; Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, vol. 1, pp.1-22.

HAWKING, Stephen (1988), *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*, Barcelona: Círculo de Lectores.

----- (1996). *La naturaleza del espacio y el tiempo*, Barcelona: Debate.

----- (2003), *El futuro del espaciotiempo*, Barcelona: Editorial Crítica.

----- (2005), *Brevísima historia del tiempo*, Barcelona: Editorial Crítica.

----- (2010), *El gran diseño*, Barcelona: Editorial Crítica.

HEISENBERG, Werner (1985), *Encuentros y conversaciones con Einstein y otros ensayos*, Madrid: Alianza.

HENRIET, Eric B. (2005), *L'histoire revisitée: panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Amiens: Encrage, Paris: Les Belles Lettres.

HUXLEY, Aldous. (s.a.) *Literatura y ciencia*. Buenos Aires, EDHASA (edición autorizada para circular solamente en España).

----- (1984), *Nueva visita a un mundo feliz*, Barcelona: Seix Barral.

HOFFMANN, Banesh (1988), *Einstein*, Barcelona: Círculo de Lectores.

- JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (ed.) (2003), *The Cambridge Companion to science fiction*, Cambridge: University Press.
- JIMÉNEZ TEJADA, T. (1909) “Elois y Morlock” en la *Revista Católica de Cuestiones Sociales*, año XV mayo, núm. 173, p.363.
- KAKU, Michio (2009), *Física de lo imposible: ¿Podremos ser invisibles, viajar en el tiempo y teletransportarnos?*, Madrid: Debate.
- KETTERER, David (1974), *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature*, Bloomington: Indiana University Press.
- (1976), *Apocalipsis, utopía, ciencia ficción*, Buenos Aires: Ediciones Las Paralelas.
- (1992), *Canadian Science Fiction and Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press.
- KOBAL, John (1994), *Las 100 mejores películas (Top 100 movies, 1988)*, Madrid: Ediciones del Prado.
- LATORRE, José María (1987), *El cine fantástico*, Barcelona: Dirigido por.
- LE GUIN, Ursula K. (1979), *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York: Putnam Pub Group.
- LENAY, Charles (1994), *La evolución. De la bacteria al hombre*, Barcelona: RBA.
- LÓPEZ PIÑERO, J.M. (1988), *Cajal*, Barcelona: Salvat.
- LORCA, Javier (2010), *Historia de la ciencia ficción, y sus relaciones con las máquinas (de las naves espaciales a los cyborgs)*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- LOZANO, Jorge; PEÑA, Cristina; ABRIL, Gonzalo (1986), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra: Madrid.
- LUNDWALL, Sam J. (1976) *Historia de la ciencia ficción*, Barcelona: Nueva Dimensión.
- MAINER, José Carlos (1989), *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*, Zaragoza: Oroel-Arposa.
- MARTÍNEZ, Lorenzo (2003), “Reflexiones sobre ciencia ficción y cristianismo (y viceversa)” en *Religión y cultura*, núm. 228, pp. 177-184.
- MARZAL, José Javier; RUBIO, Salvador (1999), *Guía para ver Blade Runner*, Barcelona: Octaedro.
- MEMBA, Javier (2005), *La década de oro de la ciencia-ficción (1950-1960)*, Madrid: T&B Editores.

MERELO, Alfonso (2003) "Los viajes imaginarios. Antecedentes de un género" en *Valis*, núm. 14, <http://www.ttrantor.org/VolPag.asp?volumen=VALIS14>

MIGUEL, Casilda de (1988), *La ciencia ficción. Un agujero negro en el cine de género*, Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial Euskal Herriko Unibertsitatea Argitarapen Zerbitzua.

MILLER, Stephen T.; CONTENTO William G. "Science Fiction, Fantasy and Weird Fiction Magazine Index (1890-1998)" CD-ROM, Locus Press. <http://www.thepulp.net/pulp-info/pulp-bibliography/pulp-genre/>

MOLINA, Yolanda (2002), *Ciencia ficción en español. Una mitología moderna ante el cambio*, New York: The Edwin Mellen Press.

MOLINUEVO, José Luis (1997), *Arte y escritura*, Salamanca: Edic. Universidad de Salamanca.

MOORE, Patrick (1965), *Ciencia y ficción*, Madrid: Tauros.

MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2010), *Teoría de la literatura de ciencia ficción*, Vitoria: Portal Editores.

----- (2007) "Notas para una historia de la ciencia ficción en España Dicenda" en *Cuadernos de Filología Hispánica* pp. 125-138.

MOSKOWITZ, Sam (1970), *Under the Moons of Mars: A History and Anthology of 'The Scientific Romance' in the Munsey Magazines, 1912-1920*, New York: Rinehart and Winston.

----- (1992), *The Growth of Science Fiction from 1900 to the Early 1950s Blueprint for Space: Science Fiction to Science Fact*. Smithsonian Institution.

----- (ed.) (1968), *Science Fiction by Gaslight: A History and Anthology of Science Fiction in the Popular Magazines, 1891-1911*, Cleveland: World Publishing Company.

NAHIN, Paul J. (1999), *Times Machines: Time Travel in Physics, Metaphysics and Science Fiction*, Nueva York: Springer.

NICHOLLS, Peter (1991), *La ciencia en la ciencia ficción*, Barcelona: Folio.

NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis (1976), *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España*, Madrid: Ediciones del Centro, D.L.

OSLER, James (1972), *Pilgrims through Space and Time*. Wesport: Greenwood Press Reprint.

PAGETTI, Carlo (s.a.) "Les Premiers hommes dans la Lune: Wells et la stratégie narrative de la Scientific Romance" en *S.F. Studies* Vol 7, núm. 31 p. 134.

- PALACIOS, Sergio L. (2008), *La guerra de dos mundos*, Barcelona: Robinbook.
- PAYNE, Stanley G. (2008), *España. Una historia única*, Madrid: Temas de Hoy.
- PAZ, Lauro (2004), *El sentido poético de la ciencia ficción. Crónicas marcianas de Ray Bradbury*, Sonora (México): Instituto Sonorense de Cultura.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael (1982) “La novela utópica en España”, actas del cuarto congreso Internacional de Hispanistas, Salamanca, pp. 408-409.
- PINTADO, Francisco (2005) “La literatura de viajes: historia, aventuras y ciencia ficción” en *Primeras noticias. Revista de literatura*, núm. 212, (Ejemplar dedicado a: Literatura de viajes y aventuras), pp. 17-25.
- PLANS, Juan José (1975), *La literatura de ciencia-ficción*, Madrid: Magisterio Español, Prensa Española, Planeta y Editora Nacional, Colección Biblioteca Cultural RTVE, núm. 19.
- POYÁN DÍAZ, Daniel (1957), *Enrique Gaspar: medio siglo de teatro español*, Madrid: Editorial Gredos.
- PRADO, Javier del (1984), *Cómo se analiza una novela*, Madrid: Alhambra Universidad.
- PUNSET, Eduardo (2001), *Cara a cara con la vida, la muerte y el universo. Conversaciones con los grandes científicos de nuestro tiempo*, Barcelona, Destino.
- RENOUVIER, Charles (1945), *Ucronía: la utopía en la historia: bosquejo histórico apócrifo del desenvolvimiento de la civilización europea, no tal como ha sido, sino tal como habría podido ser*, Buenos Aires: Losada.
- REY, Lester del (1979), *The World of Science Fiction: The History of a Subculture*, New York: Ballantine Books.
- REYES GARCÍA, María de los; SANTOS DE MARTÍN, Victoria (2009), *Mujeres en el campo de batalla. Grandes heroínas de la Historia de España*, Ciudadela.
- RIBERA, Antonio; BEORLEGUI, Jesús (1988), *El secreto de Urantia*, Barcelona: Ediciones Obelisco.
- RICOEUR, Paul (1999), *Historia y narratividad*, Barcelona: Paidós.
- ROAS, David (ed.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (1994) “La morbosa seducción de la mentira” en *Academia*, nº 14, pp. 44-49.
- (1996) “Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción” en *Revista Ciencias de la Información*, núm. 10, pp. 163-172.

- RODRÍGUEZ VICENTE, José Enrique (1987) "La anticipación y sus imágenes como constante antropológica" en *Revista de Occidente*, n.10. pp. 29-41.
- SADOUL, Jacques (1975), *Historia de la ciencia ficción moderna*, Barcelona: Plaza & Janés.
- SAID, Edward W. (2004), *El mundo, el texto y el crítico*, Madrid: Debate.
- SAIZ CIDONCHA, Carlos (1988), *Historia de la Ciencia Ficción en España*, Madrid: Organización Sala Editorial.
- SAIZ CIDONCHA, Carlos; GARCÍA BILBAO, Pedro A. (2002), *Viajes de los Aznar. Un mito de la Ciencia Ficción española 1953-1978*, Guadalajara: Silente.
- SAIZ LORCA, Daniel. (2005) "La literatura checa de ciencia ficción durante el periodo de entreguerras", tesis doctoral, Madrid, UCM.
- SÁNCHEZ-CONEJERO, Cristina (2009). *Novela y cine de ciencia ficción española contemporánea, una reflexión sobre la humanidad*, Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil (1995), *De la luna a mecanópolis: antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SANTOS, Domingo, (1997) "¿Es la cf una literatura de evasión?" en *Gigamesh* núm. 11, diciembre.
- SCHOLES, Robert (1975), *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- SCHOLES, Robert; RABKIN, E.S. (1982), *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*, Madrid: Taurus.
- SEED, David (ed.) (1995), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors*, Liverpool: Liverpool University Press.
- SUVIN, Darko (1984), *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*, México: Fondo de Cultura Económica.
- TARANCÓN, Jorge. (2002) "Catálogo-selección de colecciones de ciencia ficción española" en *La ciencia ficción española*. Madrid, Taurus, pp. 451-509.
- TELOTTE, Jay P. (2009) *Science Fiction Film. Genres in american cinema*. Georgia Institute.
- TERNEIRO, Ramón María (1999). Madrid, *La Lectura* n. 5 , pp. 318-319.
- THORNE, Kip (1995), *Black Holes and Time Warps*, Nueva York: W. W. Northon Company.
- TOMACHEVSKY, Boris (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal Universitaria.

TORRE Jiménez, Estrella (1994). “Les voyages imaginaires de Cyrano de Bergerac, une utopie centrée entre le passé et le futur” en *Estudios de lengua y literatura francesas*, núm. 8-9, 1994, pp. 85-98.

TOWER, Lymanm (1988), *British and American Utopian Literature, 1516-1985: An Annotated, Chronological Bibliography*, New York: Garland.

TOWNSON, N. (2006), *Historia virtual de España (1870-2004)*, Madrid: Taurus.

TRAPIELLO, Andrés (2010), *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona: Planeta.

TROUSSON, Raymond (1975), *Voyage au pays de nulle part: histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles: Université de Bruxelles.

TRUJILLO, Gabriel (1991), *La ciencia ficción: literatura y conocimiento*, México: Instituto de Cultura de Baja California, Mexicali.

TYMN, Marshall B.; SCHLOBIN, Roger C.; CURREY, L.W. (eds.) (1977), *A Research Guide to Science Fiction Studies: An Annotated Checklist of Primary and Secondary Sources for Fantasy and Science Fiction*, New York & London: Garland.

UNWIN, Stephen D. (2008), *La probabilidad de Dios*, Barcelona: Vía Magna.

URIBE, Augusto Uribe (s.a.) “Apuntes para la historia de la ciencia ficción. Las proto-máquinas del tiempo de la literatura fantástica española” en <http://www.augustouribe.com/apuntes.htm> (15-10-12)

VARO, Francisco (2006), *Rabí Jesús de Nazaret*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

VÁZQUEZ RUIZ, José (1959), “Una versión árabe y occidental de la leyenda de los siete durmientes de Éfeso” en *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos* nº 7-8 Págs. 41-117.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (2000), *Héroes y enamoradas. La novela popular española*, Barcelona: Glénat.

VEGA, Pilar (2002), *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Madrid: Tecnos Alianza.

VERSINS, Pierre (1972), *Encyclopédie de l'utopie des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne: L'Âge d'homme.

VILLANUEVA, Dario (1989), *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Ediciones Júcar, Págs. 181-201 1989.

VV.AA. (2001), *Las 100 mejores novelas de ciencia ficción*, La Factoría de Ideas: Madrid.

VV.AA. (2001), *Luchadores del espacio: una colección mítica de la ciencia ficción española*, Madrid: Río Henares.

VV.AA. (2002), *La ciencia ficción española*, Madrid: Editorial Robel.

VV.AA. (2004), *Memoria de la novela popular. Homenaje a la colección Luchadores del espacio*, Valencia: Universidad de Valencia.

WAGAR, W. Warre (1982), *Terminal Visions: The Literature of Last Things*, Bloomington: Indiana University Press.

WILLIS, Martin T. (1999) "Edison as Time Traveler: H.G. Wells's Inspiration for his First Scientific Character", en *Science Fiction Studies*, Volume 26, Nº 2, July.

WIRTH, Gerard (1989), *Alejandro Magno*, Barcelona: Salvat.

WOLF, Mauro (1987), *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*, Barcelona: Paidós.

3.3. Números monográficos de revistas

Número monográfico de *La Estafeta literaria*, n.336, con ensayos de Tomás Salvador y Juan José Plans.

Frabetti, "Informe sobre la cf", en la revista *Bocaccio* (número 11, 1971)

Número 360 del magazine dominical del *Diario SP* (1968); el número 113 de la revista *Familia española*.

Nuevos mapas del Universo: modernidad y cf en la literatura española del XIX (1804-1905) Revista *Hispanica Moderna*, 47.2 (1994) pags 269-288.

Revista *El Libro Español*, nº 265. Especial Ciencia ficción, Varios autores, Instituto Nacional del Libro Español, Madrid, 1980

Primeras noticias de literatura infantil y juvenil. Especial Ciencia Ficción, mayo de 2006

Revista de Occidente, nº 70, Especial Ciencia Ficción, Madrid, marzo de 1987

Revista de Literatura Fantástica Galaxia, nº 17, Varios autores, noviembre-diciembre 2005

Revista Pulpmagazine, 5 septiembre de 2001.

Sci-Fdi: revista de ciencia ficción de la Facultad de Informática de la UCM Texto completo en línea por Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Informática Sci-Fdi, ISSN 1989-8363, 2009. <http://www.ucm.es/BUCM/revcul/sci-fdi/>

4. Filmografía citada

El viaje a la luna Georges Mèliès (1902)

Frankenstein (1931) de James Whale

La plaza de Berkeley (*The Berkeley Squire*, 1933) de Frank Lloyd

El hombre invisible (*The invisible man*, 1933) de James Whale

La novia de Frankenstein (*Bride of Frankenstein*, 1935), de James Whale.

Cuando los mundos chocan (*When worlds collide*, 1951) de Rudolph Maté

El enigma de otro mundo (*The thing... from another World*, 1951) de Christian Nyby

La guerra de los mundos (*The war of the worlds*, 1952) de Byron Haskin

20.000 leguas de viaje submarino (*20.000 leagues under the sea*, 1954)

La otra vida del capitán Contreras (1955) de Rafael Gil

Planeta prohibido (*Forbidden planet*, 1956) de Fred McLeod Wilcox

La invasión de los ladrones de cuerpos (*Invasion of the body snatchers*, 1956)

El increíble hombre menguante (*The incredible shrinking man*, 1957) de Jack Arnold

La mosca (*The fly*, 1958) de Kurt Neumann

El tiempo en sus manos (*The time machine*, 1960) de George Pal

La Jetée (1962) de Chris Marker

El planeta de los simios (*Planet of the apes*, 1968) de Franklin J. Shaffner

2001: Una odisea espacial (*2001: A space odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick

El armario del tiempo (1971) de Rafael Vera

La guerra de las galaxias (*Star wars*, 1977) de George Lucas

Encuentros en la tercera fase (*Close encounters of the third kind*, 1977) de Steven Spielberg.

Superman (1978) de Richard Donner

Time After Time (1979) de Nicholas Meyer, en España conocida como *Los pasajeros del tiempo* y *Escape al futuro*

El final de la cuenta atrás (*The Final Countdown*, 1980) de Don Taylor

En algún lugar del tiempo (*Somewhere in time*, 1980) de Jeannot Szwarc

Blade Runner (1982) de Ridley Scott

Terminator (1984) de James Cameron

El experimento Filadelfia (*The Philadelphia experiment*, 1984) de Stewart Raffill

Regreso al futuro (*Back to the future*, 1985) de Robert Zemeckis

Atrapado en el tiempo (*Groundhog day*, 1993) de Harold Ramis

Timecop, policía en el tiempo (*Timecop*, 1994) de Peter Hyams

Doce monos (*12 monkeys*, 1995) de Terry Gilliam

El enigma de Jerusalén (*Das Jesus video*, 2002) de Sebastian Niemann

Minority report (2002) de Steven Spielberg

El efecto mariposa (*The butterfly effect*, 2004) de Eric Bress

La guerra de los mundos (*The war of the worlds*, 2005) de Steven Spielberg

El sonido del trueno (*A sound of thunder*, 2005) de Peter Hyams

Los Cronocrímenes (2007) de Nacho Vigalondo

Preguntas frecuentes sobre los viajes en el tiempo (*Frequently Asked Questions About Time Travel*, 2009) de Gareth Carrivick

Avatar (2009) de James Cameron

Ágora (2009) de Alejandro Amenábar

Un loco viaje al pasado o Jacuzzi al pasado (*Happy times*, 2010) de Steve Pink

Midnight in Paris (2011) de Woody Allen

5. Páginas web

<http://www.aefcft.com>

<http://www.bemonline.com>

<http://www.ccapitalia.net/ngc/>

<http://www.ciencia-ficcion.com>

<http://www.cinefantastico.com>

<http://www.comicdigital.com>

<http://www.cyberdark.net>
<http://www.divulgamat.net>
<http://www.dreamers.com>
<http://www.estaciondenieblas.net>
<http://www.interplanetaria.com>
<http://www.lafundacion.webcindario.com>
<http://www.latercerafundacion.net>
<http://www.literaturafantastica.tk>
<http://www.literaturaprospectiva.com>
<http://www.pasadizo.com>
<http://www.reinohueco.blogspot.com>
<http://www.silente.net>
<http://www.stardustcf.com>
<http://masabadell.wordpress.com>
http://www.bibliotecapleyades.net/vida_alien/revelacion_cosmos/atienza.htm
<http://www.adimensional.info/entre.php?entrevista=3>
<http://www.verdemente.com/Articulos/Entrevistas/28.Juan%20G.%20Atienza.htm>
http://www.elpais.com/articulo/cultura/PREMIO_NADAL_/LITERATURA/PREMIO_JOSEP_PLA_/NARRATIVA/obra/Concerto/grosso/Juan/Ramon/Zaragoza/gano/Nadal/novela/elpepicul/19810107elpepicul_5/Tes
<http://www.tercerafundacion.net/>
<http://www.ciencia-ficcion.com/glosario/c/cienficc.htm>
<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/NovelaCienciaFiccion/novelas/Espanol/>
<http://www.lenguaensecundaria.com/resenas/ciennove.shtml>

6. Editoriales y entidades que se ocupan especialmente de literatura de Ciencia ficción:

AJEC

Albemuth

Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción

Artifex

Celeste Ediciones

Edebé

Ediciones B

Equipo Sirius

Eredice

Espiral Ciencia Ficción

La Factoría de Ideas

Ediciones del Laberinto

Miraguano

Minotauro

Pulp Ediciones

Río Henares

Silente

Sulaco Ediciones

Timun Mas

Valdemar

(También abundan las revistas y fanzines en papel, como Artifex, Data, Estel, Finis Terrae, Gigamesh, Gotham, Menhir, Nexus, Pulp Magazine, Solaris, Stalker, Vade Retro, ...)

ANEXO

Premios literarios de ciencia ficción otorgados en España

CERTAMEN LITERARIO DE CF ALBERTO MAGNO

El Premio Alberto Magno es el más antiguo de nuestro país. Convocado por la Facultad de Ciencias de la Universidad del País Vasco, se instauró en 1989 y se concede a relatos cortos escritos en español o en euskera.

Edición 1989

Primer premio ex aequo

La visita inesperada, Félix M^a Goñi Urcelay

Arrotza, Iñaki Irazabalbeitia

Edición 1990

Primer premio

Programa 1014, Jorge Munnshe

Edición 1991

Primer premio

desierto

Edición 1992

Primer premio

La pared de hielo, César Mallorquí

Edición 1993

Primer premio

La cláusula sexta, Sten Svensson

Edición 1994

Primer premio

Pensamientos virtuales, Jorge Munnshe

Edición 1995

Primer premio

El bosque de hielo, Juan Miguel Aguilera

Edición 1996

Primer premio

Sokrates, Óscar Fariña Martínez

Edición 1997

Primer premio

Me pareció ver un lindo gatito, Eduardo Gallego y Guillem Sánchez

Edición 1998

Primer premio

desierto

Edición 1999

Primer premio

Bajando, Ramón José Muñoz Carreño

Edición 2000

Primer premio

Mala racha, José Antonio Cotrina

Edición 2001

Primer premio

El hombre de Woolsthorpe, Carlos Rilova

Edición 2002

Primer premio

Las tribus de la noche, José Manuel González Rodríguez

Edición 2003

Primer premio

La traición de Judas, Joaquín Revuelta Candón

Edición 2004

Primer premio

No habrá vergüenza en mi derrota, Juan Luis López Aranguren

Edición 2005

Primer premio

Argos, José Antonio Cotrina Gómez

Edición 2006

Primer premio

Una larga descendencia, Santiago Gargía Albás

Edición 2007

Primer premio

Luna de locos, José Antonio Cotrina

Edición 2008

Primer premio

La parte del Ángel, Santiago García Albás

Edición 2009

Primer premio

Tocando las puertas del cielo, Vladimir Hernández Pacín

Edición 2010

Primer premio

desierto

Edición 2011

Primer premio

Jardín de infancia, Sara Sacristán

PREMIO UPC

El Premio que otorga la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC) está considerado el más prestigioso de nuestro país y atrae a escritores de todo el mundo, muchos de ellos ya consagrados.

Premio UPC 1991

Primer premio ex aequo

Mundo de dioses, Rafael Marín

El círculo de piedra, Ángel Torres Quesada

Mención especial

La luna quieta, Javier Negrete

Mención UPC

Tan sólo un error, Rafael Mayor Plou

Premio UPC 1992

Primer premio

Naves en la noche, Jack McDevitt

Mención especial

Puede usted llamarme Bob, señor, Mercè Roigé Casals

Mención UPC

Qui vol el planglós?, Antoni Olivé Ramón

Premio UPC 1993

Primer premio

El mundo de Yarek, Elia Barceló

Mención especial

Nuestra señora de la máquina, Alan Dean Foster

Mención UPC ex aequo

Baibaj, Gustavo Santos y Henry Umberto Rojas

Las trece estrellas, Alberto Abadía

Premio UPC 1994

Primer premio ex aequo

Siete vistas sobre la garganta Olduvai, Mike Resnick

De otro tiempo, mi amor, Rick Neube

Mención especial

Los viajeros del tiempo nunca mueren, Jack McDevit

Mención UPC

O.G.M., Xavier Pacheco y José Antonio Bonilla

Premio UPC 1995

Primer premio

El coleccionista de sellos, César Mallorquí

Mención especial

Lux Aeterna, Javier Negrete

Mención UPC

Segadores de vida, Xavier Pacheco y José Antonio Bonilla

Premio UPC 1996

Primer premio

Los ojos de un dios en celo, Carlos Gardini

Mención especial

Hélice, Robert J. Sawyer

Mención UPC

Cena recalentada, Jordi Miró Miranda

Premio UPC 1997

Primer premio ex aequo

Psicoespacio, Robert J. Sawyer

El salvador de almas, James Stevens-Arce

Mención especial ex aequo

La máquina de Plymblikot, Daniel Mares

Bienvenidos al bicentenario del fin del mundo, Domingo Santos

Mención UPC

N'Znegt, Xavier Pacheco y Josep Antoni Bonilla

Premio UPC 1998

Primer premio

Universo monolítico, Robert J. Sawyer

Mención especial ex aequo

Este relámpago, esta locura, Rodolfo Martínez

GRACOS, Gabriel Trujillo

Mención UPC

Fuego sobre San Juan, Javier Sánchez-Reyes y Pedro A. García Bilbao

Premio UPC 1999

Primer premio ex aequo

Homunculus, Alejandro Mier G. Cadaval

Iménez, Luis Alonso Noriega Hederich

Mención especial

IA, Daniel Mares

Mención UPC

El día en que morí, Fermín Sánchez Carracedo

Premio UPC 2000

Primer premio ex aequo

Buscador de sombras, Javier Negrete

Salir de fase, José Antonio Cotrina

Mención especial

Del cielo profundo i del abismo, José Luis Zárate Herrera

Mención UPC

Halhgal, Miquel López Pombo

Premio UPC 2001

Primer premio

El libro de las voces, Carlos Gardini

Mención especial

El mito de Er, Javier Negrete

Mención UPC

El avatar del mono enamorado, Jaume Valor

Planeta X, Manuel González

Premio UPC 2002

Primer premio ex aequo

Escamas de Cristal, Pablo Villaseñor Muñoz

La ruta a trascendencia, Alejandro Javier Alonso

Mención especial

Rejet, Rosseti Christophe Franco

Mención UPC ex aequo

Teorema, Irene da Rocha Fort

Odisea, Fermín Sánchez Carracedo

Premio UPC 2003

Primer premio

Traficantes de leyendas, Jordi Font-Agustí

Mención especial ex aequo

Polvo rojo, José Miguel Sánchez Gómez

Sueños de interfaz, Vladimir Hernández Pacín

Mención UPC ex aequo

Vlad Harkov y La Puerta Negra, Manuel González González

El Mago de Gondlaar, Ángel Luis Miranda Barreras

Premio UPC 2004

Primer premio

Identity Theft, Robert J. Sawyer

Mención especial ex aequo

Siccus, Miguel Luis Hoyuelos

Las lunas invisibles, Manuel Santos Varela

Mención UPC

El ocio de los sanos, Santiago Egido Arteaga

Premio UPC 2005

Primer premio

Driving into the wreck, Kristine K. Rusch

Mención especial

Semiótica para los lobos, Vladimir Hernández

Mención UPC ex aequo

Òbol, Eugeni Guillem

P.I.C., Albert Solanes

Premio UPC 2006

Primer premio ex aequo

Trinidad, Jorge Baradit

El informe cronocrop, Miguel Ángel López Muñoz

Mención especial

El fin del mundo, Kristine K. Rusch

Mención de aprecio

Carne verdadera, Sergio Gaut vel Hartman

Cuarenta siglos os contemplan, Sergio Mars

L'épée de jbril, Alain Le Bussy

Transcenso, Rodrigo Moreno Flores

Mención UPC

Crónicas de Malham, Ángel Luis Miranda Barreras

Premio UPC 2007

Primer premio ex aequo

Belcebú en llamas, Carlos Gardini

Defending Elysium, Brandon Sanderson

Mención especial

Records d'una altra vida, Jordi Guàrdia Torrent

Mención UPC

Tricord (Tres cordes i una sola melodia), Joan Baptista Fonollosa y Guardiet

Finalista de la Mención UPC

Memòria de Lerna, Albert Solanes Parra

Premio UPC 2008

Primer premio

La cosecha del centauro, Eduardo Gallego y Guillem Sánchez i Gómez

Mención especial

Las fleurs de Vlau, Alain Le Bussy

Mención de aprecio

Los nexos del tiempo, Rodrigo Moreno Flores

S por Salomon, S por Sussman, José Miguel Sánchez Gómez

El dragón de Schrödinger, Vladimir Hernández Pacín

Mención UPC

Los Ángeles de la Inmortalidad, Gerardo Benicio Da Fonseca

Finalista de la Mención UPC

Espacio límite, Eric Ros Ben-Hassan

Premio UPC 2009

Primer premio

Bis, Roberto Sanhueza Hormazabal

Mención especial

Femtopetas, Claude Eckenschwiller

Mención UPC

Oper, Jesús Otero Yugat

Premio UPC 2010

Primer premio

Super extra grande, José Miguel Sánchez Gómez (Yoss)

Mención especial

La caja cófica, Juan Miguel Aguilera Baixauli

Mención UPC

Una recerca en dos temps, Joaquim Casal i Fàbrega

Premio UPC 2011

Primer premio

La epopeya de los amantes, Miguel Santander

Mención especial

Naturaleza Humana, César Mallorquí

Horus, Manuel Santos Varela

Mención UPC

Esperion. Réquiem de una estrella, Oscar Lorente Espin

Premio UPC 2012

Primer premio

La epopeya de los amantes, Miguel Santander García

Mención especial ex aequo

Naturaleza humana, César Mallorquí

Horus, Manuel Santos Varela

PREMIO MINOTAURO

El Premio Internacional de Ciencia Ficción y Literatura Fantástica Minotauro de la editorial del mismo nombre se ha convertido en uno de los más importantes dirigido a autores españoles e hispanoamericanos.

Premio Minotauro 2004

Máscaras de matar, León Arsenal

Premio Minotauro 2005

Los sicarios del cielo, Rodolfo Martínez

Premio Minotauro 2006

Señores del Olimpo, Javier Negrete

Premio Minotauro 2007

Gothika, Clara Tahoces

Premio Minotauro 2008

El libro de Nobac, Federico Fernández Giordano

Premio Minotauro 2009

El Templo de la Luna, Fernando J. López del Oso

Premio Minotauro 2010

Crónicas del multiverso, Víctor Conde

Premio Minotauro 2011

Ciudad sin estrellas, Montse de Paz

Premio Minotauro 2012

La torre prohibida, Juan Alas (seudónimo)

PREMIO IGNOTUS

El Premio Ignotus es uno de los galardones más prestigiosos de los que se otorgan en España y además se otorga en varias categorías, además de novela y novela corta.

Premio Ignotus a la mejor novela 1991

Hyperion, Dan Simmons

Premio Ignotus a la mejor novela 1992

La fuerza de su mirada, Tim Powers

Premio Ignotus a la mejor novela 1994

Salud mortal, Gabriel Bermúdez Castillo

Premio Ignotus a la mejor novela 1995

El refugio, Juan Miguel Aguilera y Javier Redal

Premio Ignotus a la mejor novela 1996

La sonrisa del gato, Rodolfo Martínez

Premio Ignotus a la mejor novela 1997

Tierra de nadie: Jormungand, Rodolfo Martínez

Premio Ignotus a la mejor novela 1998

La mirada de las furias, Javier Negrete

Premio Ignotus a la mejor novela 1999

La locura de Dios, Juan Miguel Aguilera

Premio Ignotus a la mejor novela 2000

El Abismo te devuelve la mirada, Rodolfo Martínez

Premio Ignotus a la mejor novela 2001

Nuxlum, José Antonio Suárez

Premio Ignotus a la mejor novela 2002

Demonios en el cielo, Gabriel Bermúdez Castillo

Premio Ignotus a la mejor novela 2003

Cinco días antes, Carlos F. Castrosín

Premio Ignotus a la mejor novela 2004

La espada de fuego, Javier Negrete

Premio Ignotus a la mejor novela 2005

El sueño del rey rojo, Rodolfo Martínez

Premio Ignotus a la mejor novela 2006

Danza de tinieblas, Eduardo Vaquerizo

Premio Ignotus a la mejor novela 2007

Juglar, Rafael Marín Trechera

Premio Ignotus a la mejor novela 2008

Alejandro Magno y las Aguilas de Roma, Javier Negrete

Premio Ignotus a la mejor novela 2009

Día de perros, David Jasso

Premio Ignotus a la mejor novela 2010

La última noche de Hipatia, Eduardo Vaquerizo

Premio Ignotus a la mejor novela 2011

Crónicas del Multiverso, Víctor Conde

Premio Ignotus a la mejor novela corta 1995

En un vacío insondable, Juan Miguel Aguilera y Javier Redal

Premio Ignotus a la mejor novela corta 1996

Maleficio, Juan Miguel Aguilera y Javier Redal

Premio Ignotus a la mejor novela corta 1997

Un jinete solitario, Rodolfo Martínez

Premio Ignotus a la mejor novela corta 1998

Dar de comer al sediento, Eduardo Gallego y Guillem Sánchez i Gómez

Premio Ignotus a la mejor novela corta 1999

La máquina de Pymblikot, Daniel Mares

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2000

Este relámpago, esta locura, Rodolfo Martínez

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2001

Rax, Eduardo Vaquerizo

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2002

Contra el tiempo, Juan Miguel Aguilera y Rafael Marín Trechera

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2003

El mito de Er, Javier Negrete

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2004

Imperio, Ramón Muñoz

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2005

Amanecer, José Antonio Cotrina

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2006

La traición de Judás, Joaquín Revuelta

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2007

Gel azul, Bernardo Fernández

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2008

Mundo al revés, Ángel Padilla

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2009

Cuarenta siglos os contemplan, Sergio Mars

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2010

La cosecha del centauro, Eduardo Gallego y Guillem Sánchez i Gómez

Premio Ignotus a la mejor novela corta 2011

La mirada de Pegaso, Sergio Mars

PREMIO DOMINGO SANTOS

El Premio Domingo Santos, en honor al escritor, editor y traductor español del mismo nombre, es un concurso de relatos escritos en castellano de alrededor de 15.000 palabras, convocado y otorgado por la organización de cada HispaCon con la colaboración o patrocinio de la AEFCFT.

Concurso Domingo Santos 1992

Primer premio

Sangre, lágrimas y Alicia, Joaquín Revuelta Candón

Segundo premio

Destellos y cicatrices, Joan Carles Planells

Concurso Domingo Santos 1993

Primer premio

Materia oscura, César Mallorquí

Segundo premio

Hija de hipnos, Abraham García Benito

Concurso Domingo Santos 1994

Primer premio

La máscara marciana, Ricardo Oyón

Segundo premio

Sueños, Ángel Torres Quesada

Concurso Domingo Santos 1995

Segundo premio

Lléveme de vuelta, Félix J. Palma

Concurso Domingo Santos 1996

Segundo premio

El destino del empalador, Ángel Torres Quesada

Concurso Domingo Santos 1997

Primer premio

Historia sagrada, David Soriano Giménez

Segundo premio

Bibliópolis, Rafael Marín Trechera

Concurso Domingo Santos 1998

Primer premio

Palabras de silencio, Alejandro Vidal Bermúdez

Segundo premio

Ragnarok en las playas de Ítaca, Rafael Marín Trechera

Concurso Domingo Santos 1999

D de destructor, Ramón Muñoz

Premio Domingo Santos 2000

Primer premio ex aequo

El hombrecillo de la maceta, Alejandro Carneiro

Los caminos del sueño, Eduardo Vaquerizo

Premio Domingo Santos 2001

Un asunto de mierda, José Antonio del Valle

Premio Domingo Santos 2002

Deshacer el Mundo, Joaquín Revuelta Candón

Premio Domingo Santos 2003

La niña muerta, José Antonio Cotrina

Premio Domingo Santos 2004

El octavo jinete, José Miguel Cuesta y José Rubio Sánchez

Premio Domingo Santos 2005

Morfeo verdugo, José Miguel Sánchez Gómez

Premio Domingo Santos 2006

Pasión gitana por sangre española, Víctor Manuel Ánchel Estebas

Premio Domingo Santos 2007

Sem Ezra, Felipe Mayoral García

Premio Domingo Santos 2008

Aquél negrito, Francisco Galindo García

Premio Domingo Santos 2009

El hombre revenido, Emilio Bueso

Premio Domingo Santos 2010

El Taxidermista de Brandomín, Javier Molina Palomino

Premio Domingo Santos 2011

Astronauta en la playa, Ramón San Miguel Coca

Anexo con las entrevistas realizadas para la elaboración de la tesis

El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española

BARCELÓ SERÓN, Carlos (ECB)	2
BARCELÓ, Miquel (EMB)	9
BENÍTEZ, Juan José (EJJB)	19
GARAY, Luis J. (ELG)	28
GARCÍA BILBAO, Pedro A. (EPGB)	36
GÓMEZ RAMOS, Antonio (EAGR)	41
GONZÁLEZ, Javier (EJG)	49
MERELO, Alfonso (EAM)	56
MIGUEL de, Casilda (ECM)	66
MOLINA-GAVILÁN, Yolanda (EYM)	73
MORENO, Fernando Ángel (EFAM)	81
NEGRETE, Javier (EJN)	93
PALMA, Félix J. (EFJM)	110
PLANELLS, Juan Carlos (EJCP)	119
PUJOL, Carlos (ECP)	124
RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (ERM)	130
TORRES QUESADA, Ángel (EATQ)	137
URIBE, Augusto (EAU)	151
VAQUERIZO, Eduardo (EEV)	160
VARO, Francisco (EFV)	184

Entrevista a Carlos Barceló Serón (ECB)

Carlos Barceló Serón:

"La relatividad te permite hablar de los viajes temporales"

Carlos Barceló es doctor en Física Teórica, con estancias doctorales en Estados Unidos y Gran Bretaña, en este caso, en el Instituto de Gravitación y Cosmología de Portsmouth. En la actualidad, es vicedirector del Instituto de Astrofísica de Andalucía (CSIC), ubicado en Granada.

P.- ¿Cuál es la situación de la investigación de la física en España?

R.- El acceso a la información es equivalente al resto de países y la calidad global de la física española está a muy buen nivel, es muy competitiva. En medios materiales sí hay diferencia. En Estados Unidos, por ejemplo, tienen centros enormes de estudio e investigación que aglutinan a los grandes nombres; te puedes encontrar a cinco premios Nobel en el mismo pasillo de una universidad, los números uno en lo que hacen. No obstante, en España hay individuos muy valiosos.

P.- ¿En general hay gente tan destacada como en el primer tercio del siglo?

R.- En mi opinión sí, pero el momento histórico es diferente y por tanto la posibilidad de realizar descubrimientos. No es el momento para que se produzca una gran revolución científica. Eso sí, la pirámide científica comparada con entonces es enorme. Era mucho menor el número de científicos que se dedicaban a la física, pero eran muy sobresalientes. Ahora hay mucha más investigación, pero las cosas, también, son mucho más complejas; hay más aplicaciones de los descubrimientos, de los desarrollos. Está desde el investigador que descubre hasta los 200 que siguen ahondando en lo que ha hecho ese señor. Puede que el número global de "grandes tipos" sea hasta superior. Lo que pasa es que, en ese periodo, en un congreso se daban cita los cincuenta más grandes. Ahora, en un congreso no coinciden todos los número uno.

P.- A mi me recuerda a la "movida madrileña" que todos estaban en todos los sitios...

R.- Es que fue la edad de oro. Se produjeron tantas cosas en tan poco tiempo... Fue una revolución absoluta. Pasó de ser una cosa para profesionales a ser algo público. Feynman dice que antes de la II Guerra Mundial decía que era físico y le preguntaban que qué era eso. Después fue la profesión más buscada, la de más prestigio. Y Estados Unidos sigue bebiendo de eso.

La guerra se ganó por contribuciones de físicos. Hubo un montón de desarrollos tecnológicos y todas las grandes universidades, tras el fin de la contienda, pusieron en marcha grandes departamentos de física. Tanto es así, que, ahora, si una universidad no cuenta con un buen departamento, no se considera "grande".

En los últimos años quizá se esté produciendo un relevo en torno a la biología. Quizá porque estamos en una fase de asentamiento de ideas

P.- Perdona ¿de asentamiento o de estancamiento?

R.- De asentamiento. Cuando se hacen revoluciones tan enormes...

Si coges a un Einstein y te hace todo lo que te hace es muy difícil hacer una revolución sobre lo que él ha hecho. Abrió un campo enorme, se generó un gran desarrollo de esas ideas, ajustes, aplicaciones. En las zonas donde empieza a fallar un poco se sigue investigando. Creo que estamos en la cola de esa revolución. Pequeñas revoluciones las hay relativamente cada poco tiempo, pero revoluciones de remover fundamentos, pilares tan básicos, es muy difícil que se produzcan.

En la relatividad general todavía no se ha testado la mitad de la teoría. Todavía no tenemos explorado observacionalmente todo un desarrollo teórico. Es tan perfecta en su formulación que en su inicio fue un poco estéril.

La mecánica cuántica, en cambio, es mucho más imperfecta. No convence tanto en su formulación entonces es la práctica la que te va dejando ver todo lo que esconde. Hay que recordar que surge de la acumulación de datos a los que se da una respuesta teórica.

La relatividad especial es una de esas teorías extrañas que surge casi por un intento conceptual. No se pudo comprobar casi ninguna de sus predicciones; nada, excepto un par de cosas, pero había un convencimiento de que eso no podía estar mal. Durante años, ha estado muy parada.

La física de partículas, la nuclear, se llevó el testigo. Wheeler fue uno de los pocos que hizo escuela, pero es ahora cuando empieza a haber un cuerpo de observadores, cuando se empiezan a cerrar las puertas que estaban allí y de hecho, desde el punto de vista de la teoría, quedan las más importantes por cerrar, como las ondas gravitacionales, que se supone que existen, pero no las hemos visto. En las ecuaciones están y nadie duda de su existencia en la naturaleza, pero hasta los años sesenta no se pusieron ni siquiera de acuerdo en que existían en las ecuaciones. Recientemente, ha habido una observación de dos estrellas binarias cuyo decrecimiento, su movimiento en espiral en órbita decreciente, clava las ecuaciones de Einstein.

P.- ¿Tiene algo que ver todo esto con el acelerador de partículas, el CERN de Ginebra?

R.- Los experimentos del LHC están relacionados con la mecánica cuántica. Se trata de ir un paso más allá de lo que se llama el modelo estándar de partículas en el que falta una pieza conceptual que no se ha visto: el bosón de Higgs. En la predicción más sencilla sería una partícula, pero pueden ser más. Aparte de eso, también hay gustos estéticos que hacen que pensemos que el modelo estándar no es la última palabra en física de partículas. Se cree que a energías más altas tiene que haber unificación, es decir, que las diferentes fuerzas implicadas convergen a una cosa aún más unificada. A ese concepto de unificación gustaría que se sumara la gravedad, pero esto es lo más peliagudo. La fuerza electromagnética, la fuerte y la débil son cuánticas, pero la gravedad no sabemos ni cuantizarla. Por un lado está la tendencia unificadora y por otra los que piensan que primero hay que cuantizar la gravedad y tratar de unir. Esa, si se consigue, es la revolución que está por llegar.

P.- ¿Qué tiene que ver con la teoría de cuerdas?

R.- La teoría de cuerdas tiene todos los ingredientes conceptualmente unificados en un mismo marco. Inspirado por esta teoría y otras ideas similares surgen propuestas, posibilidades, que en términos especulativos están a mayor nivel.

P.- El tiempo es la cuarta dimensión ¿Existen más dimensiones?

R.- Son elucubraciones. Hay gustos y un cierto convencimiento teórico de que pueden existir más. Hay formulaciones, realidades construidas, que apuntan a que sí. Aunque particularmente, creo que no. La teoría de cuerdas es espectacular, pero para mí no tiene el mismo poder de sugestión tan enorme que tiene la relatividad. A lo mejor, peco de anacrónico. Las cuerdas tienen un magnífico aparataje matemático, pero los conceptos básicos no te seducen completamente. No todas las teorías, por muy bien construidas que estén, tienen que ser verdaderas.

P.- ¿Qué son los multiversos?

R.- En cuerdas, el todo se compone de pequeñas partes que se expanden. Tu universo es una pequeña parte de un multiverso. Aunque está mal llamado, pues el universo sería el todo. Esos universos dentro de un multiverso tendrían parámetros diferentes.

P.- No hablamos de universos paralelos...

R.- No. Dentro de un universo global se desgajarían múltiples universos cada uno con un material genético diferente. Cada uno con un pistoletazo de salida diferente, cada uno con una codificación. En el multiverso habría muestras de todo tipo de material genético y siempre acabarían apareciendo otros como el nuestro.

P.- ¿Y qué son los universos paralelos?

R.- Los universos paralelos de cuántica son algo muy diferente. La mecánica cuántica tiene comportamientos extraños para una intuición clásica. Una manera de entender muchas cosas es pensar que existen imágenes similares de las cosas que hay aquí en otros universos que se desarrollan en paralelo al nuestro.

En el separador de haces de protones lanzas un rayo láser y éste se divide. Lo vuelves a reunir y surgen las interferencias. Si lo llevas al extremo cuántico, a la cuantización, llegan los fotones sueltos y cada uno hace -por decirlo de alguna manera- lo que le da la gana; es impredecible. Los vuelves a reunir y vuelven a hacer cosas extrañas, vuelven a interferir. Ahí, es donde empiezan los efectos paradójicos de la mecánica cuántica. Una manera de entenderlo, de comprender esas interferencias y que cuadren los cálculos es imaginando universos paralelos. Es, en definitiva, una interpretación de la mecánica

cuántica, en este caso, bajo la teoría de los muchos mundos. Es una forma de enfrentarse a este conocimiento. Te permite trabajar con mucha soltura, pero implica una cosa brutal: que tú trabajes tranquilo a costa de pensar que en tu mismo espacio hay otro mundo; una copia exacta de ti que puede tomar otras decisiones. Cada decisión produciría un universo más, y se producen tantos como todas las posibilidades posibles... En mecánica cuántica muchas cosas funcionan así.

P.- ¿Cuánto tiempo voy a tener que esperar para viajar en el tiempo?

R.- Ahora estás viajando...

P.- ¿Para viajar hacia atrás?

R.- Una cosa son creencias y otra son pruebas. La creencia, bajo lo que conocemos y por mi parte, es que no es factible.

P.- ¿Teóricamente se puede viajar en el tiempo?

R.- No hay una respuesta que diga que no se puede viajar más deprisa que la velocidad de la luz. No hay una obstrucción teórica y por eso se han buscado los límites, porque la teoría deja puertas abiertas. Es muy interesante explorarlas, pero no porque te permita viajar en el tiempo sino porque hay mucha física que aprender.

A día de hoy, nadie te puede responder porque no se puede viajar a mayor velocidad que la luz.

P.- ¿Y la conjetura de protección cronológica de Hawking?

R.- Esta conjetura propone un mecanismo en el que cualquier intento de formar una máquina del tiempo, un bucle temporal, fracasaría. No hay una prueba definitiva, falta esa teoría unificadora.

Lo bueno de la relatividad es que te permite hablar del viaje en el tiempo, cosas que con otras teorías es imposible. Es más, ambas posibilidades son posibles. Es decir, tanto que las curvas temporales cerradas existieran en el pasado y existan en la actualidad o que en el pasado no existiera esa estructura, pero a partir de un horizonte cronológico se

empezara a producir el primer viaje. Resumiendo, Hawking lo que dice es que a pesar de parecer posible construir una máquina del tiempo, lo más probable es que te estallara en la cara. Otra cosa es que esa máquina estuviera hecha. Ese ya es otro tema y, además, la forma de evitar la paradoja de una forma consistente, consideraciones filosóficas aparte.

P.- En su día también era imposible que una cosa más pesada que el aire volara, etcétera, etcétera, etcétera...

R.- En ciencia nunca se puede hacer una afirmación concreta. En física lo más que podemos decir es que no se ha visto nunca. Tú, simplemente, tienes argumentos de plausibilidad y le das un grado. Con los ejemplos que citas, el grado de plausibilidad, en su época, seguro que era mayor que el que yo tengo ahora sobre el viaje en el tiempo. Cuidado ¡me puedo equivocar! aunque creo que la mejor explicación es la que dice que eso no va a ser posible.

P.- El universo se expande...

R.- Sí.

P.- Crea espacio...

R.- Eso parece.

P.- El tiempo se crea, está...

R.- El tiempo en las construcciones normales no está explicado. El tiempo de Einstein no es igual al de Newton. El de Einstein es mucho más rico. También hay otras visiones en donde el tiempo ya no sería diferente del espacio; sería una especie de foto fija. Tu percepción es la que te hace llamarle tiempo.

La gravedad cuántica puede revolucionar el tiempo de Einstein, pero no está terminada. Por ahora, podemos decir que es algo tan natural que no hemos podido librarnos de él.

P.- ¿Seguimos en San Agustín?

R.- Sí y no. Podemos hablar horas del tiempo. Otra cosa sería responder a la pregunta: ¿realmente qué es el tiempo y qué hace aquí? Para eso nos haría falta una teoría.

Si utilizamos el "big bang" -el universo se expande- podríamos decir que el reloj cosmológico es el tamaño del universo.

El tiempo es la manera de etiquetar el cambio, la relación entre los cambios. Esa es una de las posibilidades.

Tal vez, cuando podamos construir teorías en donde en primera instancia no sea necesario el tiempo podamos ver de dónde sale.

P.- ¿Qué son los agujeros de gusano?

R.- Son configuraciones de relatividad, pero con un grado menos de especulación que el de las máquinas del tiempo. Si alguien me dice que ha descubierto o formado un agujero de gusano, estaríamos más cerca -siempre especulando- del viaje en el tiempo.

P.- ¿El tiempo es la última frontera?

R.- Una de las últimas. El origen del tiempo es una de las grandes cuestiones.

Junio de 2010

Entrevista a Miquel Barceló (EMB)

Miquel Barceló:

“En la Politécnica vestimos la ciencia ficción de ciencia y tecnología”

Miquel Barceló se doctoró en Informática por la Universidad Politécnica de Cataluña con la tesis "*La visió de la informàtica en la literatura de ciència-ficció*" (1990), es ingeniero Aeronáutico por la Universidad Politécnica de Madrid (1970) y diplomado en Ingeniería Nuclear por el Instituto de Estudios Nucleares de la Junta de Energía Nuclear de Madrid (1971). En la actualidad es catedrático de la Escuela Universitaria del departamento de Ingeniería de Servicios y Sistemas de Información (*Enginyeria de Serveis i Sistemes d'Informació*: ESSI - UPC) y profesor de la Facultad de Informática de Barcelona de la Universidad Politécnica de Cataluña (desde su fundación en 1977). Pero Miquel Barceló también es autor, editor y traductor de novelas de ciencia ficción y de ensayos de divulgación científica y uno de los artífices de la puesta en marcha, éxito y mantenimiento del premio UPC de novela corta de ciencia ficción; el galardón más prestigioso de España y, posiblemente, de Europa del género.

P.- ¿Cómo te presento? ¿Qué destacó de tu amplio currículo?

R.- Yo soy sólo uno de los Miquel Barceló. El inteligente es el que pinta, que nos ha robado el nombre a mi padre, a mi hijo, a mí... Empecé a leer ciencia ficción con nueve años y cuando de alguna manera decides leer un libro de papá y coges uno de la colección de *Nebulae* con autores como Stephen Baxter u obras como *Amos de títeres* y lees aquello... estás perpetuado de por vida, como con las babosas que controlan la mente. Más tarde, cuando vas a la universidad te encuentras con el *Ulises* de James Joyce, *El hombre sin atributos*, *Cien años de soledad*, y dices: la literatura es otra cosa. Pero luego dices: vale, vale, esto me gusta, pero yo me lo pasaba teta leyendo historias raras de ciencia ficción.

Cuando estaba acabando la carrera seguí leyendo ciencia ficción en un colegio mayor en el que, con otro compañero, me encargaba de la biblioteca y compraba literatura de ciencia ficción. También se me ocurrió hacer un fanzine en la época dorada, en la que

no existía Word ni estas coñas y lo hacía donde se imprimía *Nueva Dimensión* de Domingo Santos. Luego estuve haciendo cosas de informática -ese era mi trabajo- con Bruguera; más o menos cuando montó la distribuidora Libresa con la que se hundió. Pasó a Ediciones B y ellos querían que la ciencia ficción la llevara Carlo Fabreti, pero él se tenía que marchar de Barcelona. El gerente con que había estado trabajando los sistemas de informática de Ediciones B -que estaba loco por la novela negra- sacó mi nombre y me llamaron para que llevara la colección de ciencia ficción. Yo no sabía que tenía qué hacer hasta que me explicaron que ellos me traían los libros para que los leyera y decidiera cuál se publicaba. Entonces, me dije: me van a pagar el vicio... La única condición que puse fue hacer una presentación de las novelas.

Lo que era un hobby se convirtió en una manera de hacer cosas. Empezamos a montar una colección de bolsillo que era el *Viejo Libro Amigo* de Bruguera en la que salieron 10 o 12 de ciencia ficción. Luego salió una colección específica de ciencia ficción, *Nova*, con sus posteriores derivaciones: *Nova Fantasía*, *Nova Scott Gard*, *Nova Éxito*... El hilo de *Nova*, con sus altibajos, ha llegado al doscientos y pico.

A partir de ahí, lo empecé a hacer casi profesionalmente. Yo era un tío raro. Los editores no suelen hablar con los autores. Yo sí. Compraba un libro de John Haldeman y primero le escribía una carta. A finales de los 80, lo hacía a través del email. Luego le traías a una convención, le conocías...

En la primera guerra del Golfo estábamos con Gabriel Ferrater y otros capitostes de la Politécnica en la Universidad de Virginia porque eran los que habían desarrollado el sistema de gestión de biblioteca que usaba la Politécnica, la Pompeu Fabra, la Diputación de Barcelona, la Autónoma... y cuando se compraron los derechos se quedó en viajar allí para ver qué más nos ofrecían. Tuve la potra de que el tío que hizo la demostración del sistema bibliotecario nuevo dijo: vamos a ver una búsqueda normal de un estudiante que busque los libros de ciencia ficción de Poul Anderson... Cogí al rector y le dije: "Ves como la ciencia ficción es universitaria". En connivencia con Luis Anglada montamos una sección de ciencia ficción en la Politécnica -que ahora cuenta con seis o siete mil volúmenes- y una asociación de ciencia ficción que tiene el problema de que los estudiantes pasan y sólo quedamos, perennes, dos o tres profes. Luego pusimos en marcha el premio UPC de ciencia ficción.

P.- ¿Cómo se gestó el premio UPC de ciencia ficción?

R.- La Politécnica es una universidad muy vieja porque tiene escuelas como la Facultad de Náutica que debe tener doscientos y pico años, o la de Industriales, con más de 150, pero administrativamente se creó como universidad en 1971.

El Consejo Social hacía un concurso de poesía, de literatura. Con motivo del vigésimo aniversario quisieron hacer algo más grande y propusimos un premio de novela corta de ciencia ficción. Se presentaron setenta y tantos originales. Ganaron Ángel Torres Quesada y Rafael Marín. Al año siguiente se pensó en dejarlo correr, pues había sido una especie de extra. Pero a mí no me interesaba dejarlo correr. La sección de ciencia ficción ya estaba montada, conseguíamos libros como podíamos y cuando había dinero los comprábamos. En el 92, me fui al rector y le dije que en vez de dejarlo correr lo ampliáramos a originales en castellano, catalán, francés e inglés. Como yo llevaba la colección de ciencia ficción de la Politécnica me preocupe de garantizar que se publicaran las obras premiadas.

Ahora, con la crisis, desde 2009, publicamos la versión digital en ediciones digitales de la UPC. En 2009, ganó el chileno Roberto Sanhueza con la obra *BIS*. En 2010, la ha ganado un cubano, Yoss con *Super Extra Grande*.

Cuando hacemos el acto de entrega de premios invitamos siempre a algún escritor de relevancia. Recuerdo que el que me sacó de un buen apuro fue Scott Card. Un buen chaval. Muy de derechas. Yo le había traído en el 96, a la convención que se hizo en Mataró, dio mucho juego y estuvo horas firmando libros. En el año 2000, invité a Lois McMaster, pero se asustó y dijo que no venía porque le habían dicho que había ántrax en Europa. Llame a Scott y le pedí el favor. Vino y revitalizó el asunto. Discutimos mucho de política y religión... Es una grandísima persona. También han venido Connie Willis, John Haldeman, Greg Benford, Brian Aldiss... ¿Quién me ha fallado? Stanislav Lem, Ursula K. Leguin, Arthur Clarke...

P.- ¿Cuál es el futuro del premio UPC?

R.- A partir de ahora lo vamos a hacer cada dos años. La Politécnica, a día de hoy¹, desconoce el presupuesto que tiene. La llegada de originales se cerrará el 13 de enero y la entrega de premios se hará en mayo o junio aprovechando otros concursos que hace

¹ La entrevista se realizó en junio de 2011

el Consejo Social, como el de poesía y fotografía. Estamos en un compás de espera porque todo lo que tenga que ver con dinero público está muy mal.

P.- ¿Se mantiene la dotación económica del premio?

R.- Sí. Empezamos con un millón de pesetas y ahora son seis mil euros. No hemos subido y ahora no es momento de plantearlo. Estamos más preocupados por la continuidad.

P.- ¿Qué se considera novela corta?

R.- Entre 75 y 115 folios. Es la clásica *novelette* de los premio Hugo y Nebula. Es bastante más difícil de escribir de lo que parece. Mike Resnick ganó el UPC en 1994 con *Siete vistas de la garganta Olduvai*. Luego, se publicó en la Asimov de diciembre - el premio nosotros lo entregamos en noviembre y por tanto era lícito- ganó el Nebula, en abril, y en agosto, el Hugo. Yo solía decir que los que quisieran ganar el Hugo pasaran antes por el UPC...

P.- ¿Es el premio más importante de ciencia ficción europea como apuntan algunos estudiosos?

R.- En dinero sí. Y se nos presentan 130 novelas. La tercera parte llega de fuera. Un par, de Canadá. Otro par, de Gran Bretaña. Otro tanto, de Francia. Una docena, de Estados Unidos. Y de Sudamérica, una veintena.

P.- ¿La ciencia ficción en castellano funciona bien en Sudamérica?

R.- En Sudamérica hacen cosas, pero es difícil publicar. De aquí, les llegan cosas, pero se paga muy mal porque no se van a vender más de 500 ejemplares. El que ganó en 2009 el UPC, por ejemplo, es ortodoncista. A mí me suele gustar como redactan los latinoamericanos; su castellano es mucho más fresco.

P.- ¿Cuál es la tirada del premio UPC?

R.- Unos tres mil ejemplares. Una tirada alta para ciencia ficción en España. Aunque de autores como Scott Card, mínimo, cinco mil. Del *Criptonomicón* debemos llevar 150 mil editados. Antes a un traductor le pagaban la traducción, ahora es a cuenta de un tanto por ciento y al traductor le siguen pagando por lo que debe seguir vendiéndose.

P.- La ciencia ficción en la universidad nunca ha estado muy bien vista...

R.- Yo lo que estoy haciendo -y eso en la universidad me lo respetan- es utilizar la ciencia ficción para divulgación científica. Tenemos un curso de libre elección que se llama Física y ciencia ficción... que con los planes nuevos de Bolonia se va a freír espárragos. Otro, que se llama Ciencia y pseudociencia. Me lo siguen aceptando porque me he montado un currículum como divulgador científico publicando en revistas de informática, de astronomía y en Divulgamat. Cojo argumentos de ciencia ficción y expongo contenidos matemáticos, astronómicos o informáticos.

P.- ¿La ciencia ficción como herramienta?

R.- La ciencia ficción como herramienta para hacer divulgación científica. También lo hacemos con el cine y el comic. Me lo permiten y a ellos les va bien, cito a la UPC en muchos de los artículos y eso siempre está bien. En la Politécnica vestimos la ciencia ficción de ciencia y tecnología.

P.- Hugo Gernsback proponía la ciencia ficción como un método enseñar ciencia

R.- Él empezó en revistas técnicas, con cuentos donde se imaginaba como sería el futuro, maravilloso, hasta que se decidió hacer *Amazing Stories*. De ahí, es de donde sacó el término *Science Fiction*. En el ámbito politécnico yo suelo emplear la definición de Asimov aunque hay muchas más. Para el autor de *La Fundación* la literatura de ciencia ficción —el odiaba el cine porque en *El viaje fantástico* estaban más preocupados por los pechos de la Raquel Welch que por el problema técnico de que si los hacías tan pequeños, las moléculas de oxígeno en vez de respirarlas les daban un hostión en la cara- es la literatura que trata la respuesta humana a los cambios en el nivel de ciencia y tecnología. Eso en el ámbito politécnico va bien porque dices:

nosotros somos los que hacemos la ciencia y la tecnología, esto cambia la vida de la gente...

Por ejemplo. Todo el mundo habla de la clonación desde febrero del 97, desde que se clonó la oveja Dolly, pero nosotros hablábamos de esto en los años 50 y 60.

P.- Algunos piensan que la ciencia ficción está reñida con la calidad literaria...

R.- Asimov y Clarke no escribían muy bien, pero sobre la calidad literaria de Connie Willis o Dan Simmons no hay posible discusión. La ventaja de la ciencia ficción es que al ser especulativa y tan amplia puedes colarla donde quieras.

P.- ¿Qué es la literatura prospectiva?

R.- Yo suelo hablar de futurología y prospectiva. Lo primero es lo de Rappel. Lo segundo, la prospectiva utiliza o pretende utilizar los modelos matemáticos que simulan la realidad del mundo. Normalmente, la suelen cagar. No son capaces de asumir toda la complejidad del mundo. La prospectiva intenta hacer eso y se pierde en el modelo. La ciencia ficción es otra cosa, por eso me gusta la definición de Asimov: la respuesta humana a los cambios; no hay porque explicitarlos, los das por sentado e imaginas como podremos vivir. Hoy todos llevamos un comunicador en el bolsillo y en *Star Trek* hace 40 años era ciencia ficción.

P.- Tu currículum es más que completo...

R.- Soy un tío muy complicado. Soy Ingeniero Aeronáutico, tengo lo que ahora sería un máster en Energía Nuclear, hice Ingeniería Aeroespacial en el extranjero. Cuando regresé hice Psicología Aplicada y Psicotecnia, un posgrado de dos años dirigido por el doctor Silvano. Cuando arrancó la UNED, un montón del gente del trabajo nos apuntamos a hacer Económicas, pero el único que tenía la práctica del estudio era yo y los otros se fueron cayendo. Cuando estaba trabajando en informática y empezó la carrera en el 67 era un profesional que como profesor asociado di unas clases e incluso sin ser doctor di cursos de doctorado. Me hice doctor en Informática. Cuando tenía 40 años me volví loco y dije: y ahora te quedan 25 de seguir trabajando para el banco tal o cual, para la empresa x o y haciendo sistemas informáticos... Me fui a tiempo completo

a la universidad. Perdí dinero, pero ya tenía pagada la hipoteca. Quería trabajar menos y tener más tiempo para leer y escribir... Al final, trabajo más, pero lo que hago es lo que me interesa a mí y no lo que le interesa al director de un banco o una empresa.

P.- ¿Una formación científica tan completa no hace más difícil saborear la ciencia ficción?

R.- Yo lo único que sé hacer en la vida es aprobar cursos. No, en serio. Soy bueno haciendo exámenes. Hay gente que es mala haciendo exámenes, yo, en eso, soy brillante.

P.- Hay muchos escritores de ciencia ficción que vienen de la rama de ciencias...

R.- O no. Domingo Santos trabajaba en una Caja, y en *Nueva Dimensión* hizo un estudio con la gente de Acervo... La persona que llevaba Acervo era la mujer de un jurista, también había relatos escritos por médicos.... Yo creo que la ciencia ficción en España ha sido más una cosa humanística que científica dura. Cuando me enteré de que no se había publicado *Misión de gravedad* de Clement Hal dije: hay que publicarla. Quien seleccionaba la ciencia ficción en España era Domingo Santos. Y es quien ha fabricado los gustos, incluso los míos... Pero no está tan claro eso de las ciencias o las letras. La gente de ciencias leía ciencia ficción como un pecado oculto. Cuando salí del armario con la ciencia ficción todo el mundo me empezó a reconocer que eran lectores de Clarke, Asimov...

P.- ¿Y cuándo saliste del armario?

R.- Hace mucho, pero en Virginia, con el rector de la UPC, Gabriel Ferrate. Compré un libro *En el país de los ciegos*² que es la historia de alguien que imagina la construcción de un ordenador con un sistema de prospectiva y se creen que están pautando el mundo. Le conté la novela y me reconoció que había leído ciencia ficción. Hablando, hablando, terminamos pariendo el premio UPC.

Eran vicios de juventud, de mi juventud. Ahora la gente joven lee *Harry Potter*, *Corazón de tinta*. En mi infancia y juventud, en los 50 y los 60, se leían tres tipos de

² Novela escrita en 1960 por Michael Flint

cosas. Las chicas, *Mujercitas* y los chicos, Salgari y Julio Verne. Los que leían a Verne luego han sido profesores de ciencias.

P.- ¿Cuál es tu opinión, como editor, del reparo que sigue existiendo por parte de las grandes editoriales a la hora de publicar libros y enmarcarlos en el género de la ciencia ficción?

R.- La ciencia ficción tiene una ventaja y un inconveniente. La ventaja es que tiene un suelo fijo y si el libro no es muy malo, vende mil o mil quinientos ejemplares. Eso no pasa con la mayoría de los libros que se publican. Pero, por otro lado, su techo no pasa de los cuatro o cinco mil ejemplares, a no ser que hablemos de *El juego de Ender*, *Criptonmicón*, de la saga del George Martin o de *La Fundación*, pero esas son las excepciones.

P.- ¿Existe ciencia ficción para todos los públicos o gustos?

R.- Yo le suelo preguntar a los que me dicen que no les gusta la ciencia ficción por algún libro que les haya gustado y en función de lo que me contestan les recomiendo una obra u otra. Mi mujer empezó a leer ciencia ficción a los 40 años. Es socióloga, especialista en el trabajo de la mujer, etcétera. Le recomendé *La mano izquierda de la oscuridad*, *La puerta al país de las mujeres*... En la ciencia ficción hay tantas cosas que seguro que se puede encontrar algo que le guste a cualquier persona. La gente tiene la imagen de la ciencia ficción que ha transmitido Hollywood: material infecto, sin ideas, con efectos especiales para adolescentes norteamericanos descerebrados. Y eso una persona adulta no lo quiere.

P.- ¿Por qué cuando un libro de ciencia ficción es considerado bueno, importante o impactante por la crítica, automáticamente deja de ser ciencia ficción?

R.- Como el caso de *Un mundo feliz* o *1984*. Sí, eso es así. La ciencia ficción tiene el estigma del *pulp* de los años 40 y 50, que estaba asquerosamente redactado. De hecho, gente como Clarke en su vida han hecho un capítulo de más de cuatro páginas porque su cerebro no daba para más. Asimov, al final, se esforzaba en ese sentido. La literatura de ciencia ficción era muy instrumental, los autores vehiculaban ideas de ciencia extraña y

de las consecuencias de su aplicación. A partir de los 60, con la *new thing*, se ha escrito con mucha más calidad literaria. *Una galaxia llamada Roma* es una obra de un nivel literario que es una gozada.

P.- ¿También has escrito ciencia ficción?

R.- Con Pedro Jorge Romero empecé a hacer una novela y un día me harté y la escribí en una semana, en catalán. La presente al premio Julio Verne, en Andorra, y ganó. Después hice una cosa que no hay que hacer. Como la escribí en catalán y le di la mitad del premio a Pedro Jorge y no tenía tiempo, una noche cogí un magnetofón y la novela y la fui leyendo y traduciendo. Le envié la casete a Pedro y le dije: yo ya he currado, tú ya has cobrado; ahora traslada esto al papel poniéndolo en bonito. Así surgió *El otoño de las estrellas*. Acabamos la novela con una bibliografía de los artículos científicos de los que habíamos extraído las ideas. Intentamos hacer una ciencia ficción *hard*. La versión corta salió mejor porque la parte *hard* no está tan machacada...

Si escribí esa novela fue porque yo estaba obsesionado con terminar un capítulo a la mitad de una obra diciendo: creo que fue hacia la medianoche cuando me morí. Es decir, escribir una novela contada en primera persona para poder decir eso. En el capítulo siguiente el tío resucita gracias a unos implantes nanotecnológicos. La idea era hacer un disparate muy gordo, con un anticlímax, matar al tío en la mitad y justificar que pudiera seguir viviendo. Nos lo pasamos bien.

Más tarde, intentamos hacer otra, pero escribir a cuatro manos es muy complicado. Gracias a Word e internet iba yendo y viniendo. Y surgían las discusiones. “¡Esto es una chorrada, hay que quitarlo!”. Y al revés. Dos personas por muy amigas que sean y compartan ideas es difícil que se pongan de acuerdo para escribir una obra.

P.- ¿Cómo está de salud la ciencia ficción española?

R.- Soy pesimista porque Ediciones B intentó venderse, pero había un agujero económico muy serio y no pudo ser. Han despedido a mucha gente.

Yo no estoy en Ediciones B, pero les ayudo un poco dándoles consejos para publicar, les hago presentaciones, pero están cortando. En ese sentido tengo una visión negativa.

Gigamesh saca pocas cosas y se ampara en tres o cuatro libros que les dan mucho negocio. Bibliópolis está haciendo cosas. Minotauro se lo quedó Planeta y no saben

muy bien ni lo qué tienen ni qué pueden hacer. A Minotauro de todos modos siempre la he respetado, sobre todo por Paco Porrúa que hacía en Argentina lo que Domingo Santos hacía aquí. Yo en Nova siempre intentaba buscar a gente nueva como Orson Scott Card, Neil Stephenson, Robert Sawyer, Connie Willis o Dan Simmons, que han sido los que han ido haciendo escuela. Ahora habría que hacer lo mismo con otros, pero es muy arriesgado. El lector de ciencia ficción quiere un nombre conocido e ir sobre seguro.

P.- ¿Y autores españoles?

R.- Juan Miguel Aguilera es muy bueno, aunque se está yendo de la ciencia ficción. Es lógico, busca un mercado mayor. Rafa Marín sigue siendo bueno, un clásico. Rodolfo Martínez, en Asturias, muy bueno. Javier Negrete tiene un futuro terrible; es muy, muy bueno. Y hace una cosa: empalma con la novela histórica y tiene más salidas. De otros conozco menos... Domingo Santos escribe muy bien y ha hecho cosas muy buenas, pero está muy mayor. Bermúdez Castillo... También está Vaquerizo, que hizo la versión libro de *Stranded* y la hizo muy bien... Hay cosas buenas.

P.- Sostengo que la literatura es viaje, que la ciencia ficción permite viajar más lejos o más profundo y que el viaje en el tiempo, además, abre infinitas posibilidades...

R.- Hemingway decía que hay tres temas en literatura: chico encuentra chica, chico o chica emprenden un viaje, y chico o chica es transformado por el viaje en el que aprende cosas. El viaje en el tiempo te puede permitir ir a mundos donde las cosas son distintas. En una novela que funcione los personajes cambian y uno de los problemas de la ciencia ficción tradicional es que los personajes no cambian, terminan igual que empieza. Bueno, es otro arquetipo que también funciona. Pero si cambian, esa novela tiene chicha.

La novela histórica te permite recrear un pasado que no existe y ahí está la curiosidad. El sentido de la maravilla de la ciencia ficción te permite conocer un planeta que no existe, una sociedad que no existe. Un tiempo en el que no has vivido o un tiempo que conoces por la historia, pero lo puedes hacer distinto.

Junio de 2011

Entrevista a Juan José Benítez (EJJB)

Juan José Benítez:

“La historia habría que revisarla desde el principio y aún así también nos equivocaríamos”

Caballo de Troya es una obra en la que se narra un proyecto secreto de viaje a través del tiempo. En los años 70, los Estados Unidos trasladaron a dos hombres al siglo I, a la época en la que se supone que vivió Jesús de Nazaret para comprobar si lo que se nos contó fue en realidad así o sucedió de otra manera...

Juan José Benítez afirma que nunca ha escrito ciencia ficción, siempre investigación o ensayo y, como mucho, algún cuento.

(Biografía en el Capítulo 5)

P.- Una serie con ocho publicaciones ¿para cuánto va a dar esta historia?

R.- Pues supongo que acabará con la novena³.

P.- ¿Cuándo te decides a escribir *Caballo de Troya* lo haces como novelista, periodista o investigador?

R.- Como periodista y como investigador.

P.- ¿Y qué hay de verdad en todos estos libros?

R.- En la investigación que hay en estos libros que es muy abundante está la respuesta a tu pregunta.

P.- ¿Has sentido miedo en algún momento?

³ Al realizar esta entrevista no se había publicado la que se supone última entrega de la obra, la novena.

R.- He sufrido bastante desprestigio profesional desde hace ya algún tiempo. Son gajes del oficio y lo comprendo y lo entiendo. Hay determinados sectores conservadores que no les hace mucha gracia que alguien ponga en tela de juicio algo que se supone que es sagrado. Pero para mí, una de las capacidades más importantes del ser humano es la capacidad de dudar y de pensar por si mismo, y de filtrarlo todo, sea o no de religión, sea de historia o de política, sea de lo que sea. El ser humano tiene el derecho y la obligación de filtrarlo todo y eso es lo que yo hago; invito con mis libros a que la gente dude y cuanto más sagradas sean las cosas más se ha de dudar.

P.- Pero no dejan de ser novelas...

R.- Bueno, esa es una definición tuya . No creo que sea una novela...

P.- ¿Una historia novelada o un hecho cierto?

R.- Un hecho cierto.

P.- ¿Viaje al pasado incluido?

R.- Eso es lo que no sabemos.

P.- ¿O lo que nunca desvelarás?

R.- Lo que no puedo desvelar.

P.- Tras el éxito del primer libro y a la hora de investigar ¿se te abrieron más puertas de las que se te cerraron?

R.- Se me han cerrado más puertas aunque la información, prácticamente, la tengo desde el principio, pero en el ámbito militar y religioso, sobre todo, la Iglesia católica - eso sí, los sectores más conservadores- me han ido cerrando todas las puertas que uno se pueda imaginar y algunas más. Afortunadamente, no soy católico.

P.- ¿Y cristiano?

R.- No soy de ninguna religión. Yo creo en Dios y en Jesús de Nazaret, pero desde el punto de vista que se plantea en *Caballo de Troya*.

P.- ¿Por qué crees que a la Iglesia le ha caído tan mal tu trabajo cuando has conseguido con tus libros que mucha gente volviera otra vez sus ojos hacia la figura de Jesús?

R.- Pues esa es una buena pregunta porque han sido millones de personas las que han seguido esta saga y los planteamientos de un Jesús de Nazaret hombre/Dios; una divinidad. Yo lo que he hecho ha sido acercar a una figura divina pero también humana. La he tratado de forma mucho más próxima, mucho más a la medida de los corazones de toda la gente... Los sectores conservadores no lo quieren reconocer, pero tampoco me importa mucho.

P.- Por qué los evangelios oficiales salen tal mal parados en *Caballo de Troya* ¿Ya desde antiguo se manipulaba tanto?

R.- Pues sí. Basta con echar una mirada a los evangelios llamados canónicos para descubrir que han sido escritos de acuerdo a intereses de grupo, de una filosofía, de una comunidad que estaba naciendo en esos momentos. Hay muchas cosas que no se sostienen por mucho que queramos colocarlas bajo el paraguas de los dogmas. Están llenos de errores, manipulaciones y lamentables olvidos. Esto tampoco es nuevo. A lo largo de la historia pagana de cualquier cultura es algo que se ha repetido siempre. La historia habría que revisarla desde el principio y aún así también nos equivocaríamos.

P.- Para ser un trabajo tan "chapucero" el de los evangelios canónicos lo hicieron con una gran visión de futuro para que perduraran durante tantos siglos... ¿Estamos tan dispuestos a creer en lo que sea?

R.- Pues supongo que el ser humano necesita creer en lo que sea o bien para contentar su espíritu o para tener una esperanza de que lo que tiene delante no es lo último ni el final y, eso, las religiones en general, no sólo la católica, lo han sabido manejar muy

bien; la prueba es que hay millones de personas en las religiones monoteístas. Yo me imagino que es como el sarampión infantil; hay que pasarlo.

P.- ¿El haber sido un estudioso del fenómeno OVNI ha restado credibilidad a tu trabajo?

R.- No me arrepiento de nada. Cada uno tenemos un papel en la vida y yo trato de cumplir con el mío. He investigado el fenómeno OVNI y lo seguiré haciendo porque creo que es uno de los fenómenos más interesantes con el que nos hemos encontrado a pesar de que esté sometido a burlas y descrédito. Acepté el riesgo hace mucho tiempo.

P.- ¿Por qué tanto interés por parte de los militares en ocultar el fenómeno OVNI?

R.- Porque dejarían de ser los números uno en todo y los contribuyentes les podrían reclamar muchas cosas. Ellos se amparan en la seguridad nacional que en realidad es como no decir nada. Si una serie de objetos invaden el espacio aéreo de un país y ellos no pueden hacer nada, poco importan que sean extraterrestres o rusos, significa que no pueden defender ese espacio aéreo. El fenómeno OVNI es real y hay momentos de la historia que se producen grandes oleadas.

P.- Un fenómeno relacionado también con lo que expones en *Caballo de Troya*...

R.- Sí, pero si ni siquiera aceptamos el fenómeno como tal, cuesta mucho más concebirlo de la mano de la divinidad.

P.- ¿Cómo llegaste a *Caballo de Troya*?

R.- Todo está encadenado en la vida. Hace muchos años que no creo en la casualidad. Desde 1972, y aparentemente por azar me dediqué a la investigación del fenómeno OVNI y siguiendo los grandes enigmas del mundo llegué a la Sábana Santa de Turín. En ese momento, apareció la fuente de información capital en la que está basado *Caballo de Troya*. Una fuente capital que no debo revelar.

P.- ¿Es cierto que celebras la Nochebuena el 21 de agosto?

R.- Sí, así es. Desde que empecé a obtener esta información, investigando, me di cuenta de que los que afirman que Jesús de Nazaret tuvo que nacer en verano tenían razón: en invierno las condiciones climáticas de Belén son espantosas y, por otro lado, porque la fiesta de Navidad en diciembre es un invento de la Iglesia que viene del siglo IV. Los días en diciembre, con el solsticio empiezan, a ser más largos; es la victoria del Sol. Desde muy antiguo esto se celebraba con fiestas paganas, con unas comidas estupendas, con intercambio de regalos, con visitas de noche al templo para dar gracias al dios Mitra.

P.- ¿Escritor o periodista?

R.- Periodista.

P.- Cinco millones de ejemplares de una no novela de este tipo imagino que debe de suponer cierta responsabilidad...

R.- Sí, porque no quiero herir susceptibilidades ni principios religiosos. Ya he dicho que mi trabajo invita a la duda permanente que creo que es el estado natural del hombre aunque se tenga miedo, precisamente, por culpa de las religiones. Si con mi trabajo consigo que alguien se acerque a Jesús de Nazaret, al Número Uno, habré conseguido el cielo.

P.- El final de *Caballo de Troya* lo has entregado ante notario ¿por qué?

R.- Creo que la nueve será la última entrega. He procurado que aparecieran en los momentos oportunos, han pasado, a veces, hasta cinco años. Mientras tanto he seguido investigando otros temas.

P.- "Crees" que será la última entrega ¿me lo explicas?

R.- Poco puedo explicar. Creo que *Caballo de Troya* termina en el nueve.

P.- ¿Es posible viajar en el tiempo?

R.- Sí.

P.- ¿En la actualidad?

R.- Sí.

P.- ¿Ya se ha hecho?

R.- Creo que sí. Lo que pasa es que es un tema tan fantástico que a nuestro raciocinio le cuesta aceptar.

P.- Juan Bautista, en Jordán, es un desequilibrado con una importante tarea...

R.- Me limito a transcribir lo que conozco, lo que sé. La lámina que yo ofrezco sí da una explicación a cosas que no hemos entendido nunca. Por ejemplo: cómo Jesús de Nazaret permite que lo maten y no hace nada para salvarle. Aquí, creo que se explica. También entiendo que haya muchas personas que se escandalicen.

P.- Rica simbología en tus libros, pero hay que escarbar mucho para descubrirla...

R.- En Jordán basta con escarbar en la numerología que aparece y que se sea ligeramente conocedor de la Cábala para darse cuenta de que hay una simbología fascinante.

P.- ¿Cómo se puede definir la Cábala?

R.- No es fácil. Es una transmisión de conceptos que están ocultos a través de algo que está visible. Si uno toma la Biblia, el Antiguo Testamento y lo somete a la Cábala, pasa las letras a números y los números a letras hebreas –esto se llama gematría- se dará cuenta de que no tiene nada que ver lo que está leyendo, con lo que había leído.

P.- ¿Una ciencia?

R.- No, un arte. Si alguien cogiera el Quijote y pudiera aplicarle la Cábala funcionaría exactamente igual. Hay algo mágico que obedece a algo que no conocemos.

P.- Con *Caballo de Troya* muchos sintieron cercana la figura de Jesús de Nazaret. Obvio, esto está bien, pero habrá seguidores muy variopintos...

R.- Sí, se ha creado una especie de mundo que sigue esta saga como sucede con otras obras. Me parece muy bien que la gente se enganche a Jesús de Nazaret.

P.- ¿Y a Juan José Benítez como a un profeta?

R.- Algunos me quieren ver así, pero, como comprenderás, cuando me doy cuenta de esto salgo corriendo.

P.- ¿*Caballo de Troya* también ha sido un buen negocio?

R.- Mucha gente lo entenderá así. Y yo lo entiendo. De todos modos, contemplo la obra como algo para las generaciones venideras que tendrán *Caballo de Troya* completo y lo podrán leer, si quieren, seguido. Este es el objetivo más importante de esta obra; no está escrita para el presente.

P.- Más que investigación suena a misión...

R.- Todos los trabajos se pueden entender como una misión; entiendo que es algo que debía hacer. Si hubiera sido por las críticas recibidas, lo habría dejado en la segunda o en la tercera entrega. Afortunadamente vivo para mí. Nuestra sociedad camina muy despacito, muy lenta. El hombre, creo, necesita un millón de años más aunque también pienso que nunca hemos estado mejor...

P.- Pero ¿tenemos ese millón de años más?

R.- Nos bombardean con problemas medioambientales que son una tomadura de pelo monumental. Hace 14.000 años se produjo la última glaciación. A partir de aquí, la

Tierra entra en período cíclico de cambio climático, pero no por la influencia humana. El cambio se producirá dentro de 40 o 45.000 años.

La contaminación no es buena, pero no es la razón del cambio climático. Nos están tomando el pelo, una vez más.

P.- ¿Con qué objetivo?

R.- Miedo.

P.- ¿Hay un Benítez antes y después de *Caballo de Troya*?

R.- Aparte de la edad, que antes era mucho más incauto. Y las pocas ideas que tenía las tenía muy desordenadas. Ahora no tengo muchas más, pero sí más ordenadas.

P.- ¿Crees en Dios?

R.- Es el Número Uno, absolutamente, y creo mucho más que el Papa, eso está claro.

P.- Y, por tanto, en la otra vida...

R.- Por supuesto. Tengo mucha investigación de casos de gente muerta y enterrada a la que se la ha visto e incluso con la que han hablado.

P.- ¿Estamos hablando de fantasmas?

R.- No, de gente con sombra, que sube y baja escaleras. Sabemos muy poco de casi nada.

Nuestras inteligencia acaba de despertar.

P.- ¿Habrá un segundo Advenimiento?

R.- Dijo que vendría y Él nunca miente. Eso sí, lo hará cuando crea conveniente; no cuando se lo digan.

Entrevista telefónica con Juan José Benítez (9 de noviembre de 2006) con motivo de la publicación de *Caballo de Troya 8, Jordán*. Tras la publicación de la novena y última entrega de la serie no accedió por cuestiones de trabajo a ser entrevistado de nuevo.

Luis J. Garay Elizondo (ELG)

Luis J. Garay:

"Sabemos lo que es falso no lo que es verdadero"

Luis J. Garay Elizondo es doctor en Física por la Universidad Complutense de Madrid, profesor de la Facultad de Ciencias Físicas en el Departamento de Física Teórica II e investigador del Instituto de Estructura de la Materia del CSIC.

P.- ¿Qué es el tiempo?

R.- Para definirlo se han escrito miles de páginas, pero, a mis efectos, el tiempo no es más que una relación entre dos objetos y lo único que me dice es qué ocurre a un objeto cuando el otro está haciendo otra cosa. Uno lo utiliza como reloj y el otro, como el sistema que quiero estudiar. Para los poetas es el ladrón de la belleza... Para los físicos, una cuestión relacional. Ponemos un sistema de referencia para ver como se comportan ciertas cosas. Podría contar muchas más batallas sobre la flecha del tiempo, si va hacia delante desde el punto de vista termodinámico, cosmológico o de la ruptura de simetrías...

P.- De Newton a Einstein y a la mecánica cuántica, se produce un gran salto...

R.- Es diferente. Un asunto es cómo se concibe el espacio y el tiempo en la física de Newton y otro asunto completamente distinto es lo que pasa con la relatividad. La mecánica cuántica es a efectos de espacio y tiempo de estructura newtoniana y la relatividad hace una revisión de la física de Newton. Es tan distinta la filosofía que hay detrás de la mecánica cuántica y de la relatividad que, a día de hoy, no somos capaces de hacer una teoría cuántica del espacio-tiempo de la gravedad.

P.- ¿Por qué es imposible?

R.- No es imposible, es que todavía no hemos tenido éxito.

P.- De la manera más sencilla posible ¿qué es la mecánica cuántica?

R.- La mecánica cuántica comenzó describiéndonos la física atómica y subatómica, pero se ha convertido en una visión de la naturaleza. Los efectos cuánticos son despreciables en los cuerpos más grandes; solamente son relevantes cuando se estudian cuerpos muy pequeños o que tienen características cuánticas.

La mecánica cuántica lo que nos dice es que es muy importante tener en cuenta el carácter ondulatorio no solo el carácter corpuscular. Es decir, que puede haber interferencias entre las cosas. Esto sin entrar en cuestiones técnicas.

Lo más importante en la mecánica cuántica es que los cuerpos están descritos por nubes de amplitud de probabilidad que es lo que permite hablar de las interferencias y de la mecánica cuántica en sí... También puedo describir probabilidades para tirar una moneda al aire, pero eso no es la mecánica cuántica.

P.- ¿A qué te refieres con las amplitudes?

R.- Esencialmente son las raíces cuadradas de la probabilidad; donde reside, realmente, el carácter ondulatorio, el que me puede permitir descubrir las interferencias

P.- ¿Es posible superar la velocidad de la luz?

R.- Pregunta mal formulada (entre risas)

P.- ¿Reformulo?

R.- No es que esté mal formulada. Me explico. La velocidad de la luz en vacío es un límite superior. Puede haber sistemas en los que superar la velocidad sea probable. Eso no significa mucho a los efectos de causalidad. Sería en sistemas muy extraños y habría que interpretar muy bien lo de que se supera la velocidad de la luz. Sería muy sutil. Si decimos que sí, puede dar lugar a pensar que se puede viajar más rápido que la luz, pero no es eso. Desde un punto de vista técnico y formal esas cosas pueden ocurrir. No hay ningún problema de violación de causalidad que es lo que a ti te está preocupando cuando me haces esta pregunta... Pero la respuesta, con nuestras teorías actuales, sería no.

P.- Según Einstein, a medida que nos acercamos a la velocidad de la luz el tiempo se ralentiza (si no he entendido mal lo poco que entiendo de física)

R.- Sí es eso, pero no es que el tiempo transcurra más despacio o no, sino que el mismo fenómeno físico se puede ver de distinta manera dependiendo de quién lo mida y observe. Entonces es posible que el tiempo que transcurre entre un suceso y otro visto por un observador sea más largo o corto que visto por otro observador, pero sigue sin violarse la causalidad: si un suceso ocurre antes para uno, también va a ocurrir antes para el otro.

P.- ¿Cuál es el punto en el que se encuentra hoy la física?

R.- Desde el punto de vista físico, las dos teorías globales que revolucionaron el siglo XX fueron la mecánica cuántica y la relatividad. Hoy, siguen estando vigentes. Se ha avanzado mucho. La mecánica cuántica ha dado lugar a un montón de cosas interesantísimas, no sé si tan importantes como la propia teoría, pero con una relevancia muy clara en la vida cotidiana, desde el láser hasta la televisión o el reloj de cuarzo. Todo eso es mecánica cuántica.

La teoría ha avanzado, pero sigue estando vigente tal y cual se formuló en los años 20 y 30. Con la relatividad general sucede otro tanto de lo mismo. Se formuló en el primer quinto del siglo pasado y sigue vigente. Se comprenden muchísimas más cosas como, por ejemplo, la existencia de los agujeros negros y cómo surgen dentro del concepto de la relatividad general. En este contexto lo que se busca es compaginar ambas teorías: una teoría cuántica de la gravedad. Ahora mismo hay un par de candidatas: la teoría de cuerdas y la formulación de la gravedad cuántica de lazos, pero son teorías que están sin terminar.

P.- ¿La teoría de cuerdas que tiene que ver con los agujeros de gusano cuya idea, según el científico Paul Davies, surge de la ciencia ficción⁴?

⁴ Paul Davies, físico australiano, profesor del Centro de Astrobiología de la Universidad de Macquaire de Sidney, investigador de cosmología, teoría cuántica de campos y astrobiología, es autor de *Cómo construir una máquina del tiempo*.

R.- Me cuesta un poco creer que surja de la ciencia ficción aunque mis conocimientos están restringidos al mundo de la física. El término creo que fue acuñado por Wheeler aunque a lo mejor lo tomó de otro sitio.

Los agujeros de gusano, a los que tú te refieres, los que podrían generar una máquina del tiempo, son un concepto de Wheeler. Son ciertas soluciones a las ecuaciones de Einstein sobre la relatividad general pero un tanto peculiares. En principio, la relación no existe, lo que pasa es que se pueden construir este tipo de soluciones, cogiendo agujeros negros, recortando parte del espacio-tiempo y uniéndolos mediante un túnel. Ese sería el agujero de gusano y en ese sentido sí tendrían cierta relación. También los agujeros de gusano presentan horizontes que están protegidos, como los agujeros negros. Se pueden relacionar, pero son objetos diferentes.

Un agujero de gusano no es más que un túnel que conecta una región del espacio con otra. Y ya está. La cuestión es que puedes hacer que las bocas se aceleren una respecto a la otra y así se pueden generar máquinas del tiempo.

P.- Entonces, teóricamente ¿es posible viajar en el tiempo?

R.- No. Pero se pueden generar máquinas del tiempo porque existen soluciones en las ecuaciones de Einstein que permiten ese tipo de cosas. Eso sí, aunque existan soluciones no quiere decir que tengan algún sentido físico. Lo primero es que para generar ese tipo de cosas hacen falta unos contenidos materiales tremendamente extraños. Además, por todo lo que se sabe, son inestables; es como intentar que se sostenga un lapicero de punta: se cae. Es lo que le pasa a estas máquinas del tiempo.

De hecho hay una conjetura, y por eso podría ser falsa, pero es una conjetura que es casi un teorema que se llama Conjetura de Protección Cronológica que refleja lo que te acabo de decir: las máquinas del tiempo no parecen del gusto de la naturaleza aún cuando forman parte de nuestras ecuaciones para describir la naturaleza.

P.- ¿Y los universos paralelos?

R.- La mecánica cuántica asigna amplitudes de probabilidades y si la aplicas al universo, de alguna manera, asigna amplitudes de probabilidades a distintos universos. Hay una cosa que se llama Teoría de los Muchos Mundos del físico norteamericano

Hugh Everett que puede llevar a pensar que hay un montón de posibles universos con distintas probabilidades asignadas y a medida que vas avanzando vas eligiendo cada vez un universo.

La otra posibilidad de comprender los universos paralelos se puede explicar con un ejemplo. Cuando pones a hervir agua se empiezan a formar burbujas. Eso surge por un calentamiento del agua. En el origen del universo hubo una inflación muy grande y un recalentamiento. Pudieron empezar a surgir burbujas en esa expansión y esas burbujas podrían ser universos diferentes. En ese sentido puede haber muchos universos paralelos, pero son solo una de las teorías que se utilizan. No digo que sea "la teoría".

P.- ¿El universo se expande o se contrae?

R.- Se expande, de eso no hay duda.

P.- Si se contrajera ¿qué pasaría con el tiempo?

R.- Para esa pregunta no tengo respuesta. No tengo respuesta porque eso no va a pasar en miles de millones de millones de años o más. Soy pragmático y somos tremendamente ignorantes. ¿Que pasa con la flecha del tiempo? Yo creo sigue hacia delante igual que la entropía sigue aumentando. No veo una razón clara para que no sea así. En cualquier caso me parece una pregunta gratuita.

P.- En *Cronopaisaje* Gregory Benford comienza su obra con tres citas de tres físicos sobre las que me gustaría me dieras tu opinión.

"El tiempo absoluto, cierto y matemático, por sí mismo y por su propia naturaleza, fluye uniformemente sin relación alguna con nada externo"

Newton (1643-1727)

R.- Esa frase es newtoniana en el sentido más estricto de su mecánica. La relatividad general de Einstein lo que hace es superar esa afirmación aunque la física newtoniana siga estando vigente y sea válida salvo en ciertas situaciones donde las correcciones relativistas empiezan a tener relevancia.

"Para nosotros, los que creemos en la física, la distinción entre pasado, presente y futuro es solo una ilusión, incluso aunque sea una ilusión tenaz"

Einstein, 1955

R.- Si quieres que te diga la verdad, creo que esa cita está sacada de contexto. Me cuesta creer que Einstein expresara esto.

"¿Cómo es posible explicar la diferencia entre pasado y futuro cuando un examen de las leyes de la física revela únicamente la simetría del tiempo...? La Física actual no prevé ni un tiempo que fluye, ni un momento presente en movimiento" P. C. W. Davies, La física de la asimetría del tiempo, 1974

R.- Esto es un poco lo que te comentaba antes. Si echas un vistazo a la relatividad general y las leyes newtonianas y las de la mecánica cuántica, no tienes por qué ser capaz de distinguir si estás viendo la película hacia atrás o hacia delante, que es lo que supongo que quiere decir esta frase. Lo que está claro es que tú naces y te mueres y no sucede al revés. Lo que pasa es que las leyes que rigen ese proceso no son las leyes fundamentales de la simetría del tiempo en las que se puede cambiar t por $-t$. Hay leyes adicionales que, seguramente, tengan que ver con las leyes de los grandes números. Cuando tengo muchas cosas, en conjunto y en su interrelación, sí tienen una flecha del tiempo que va hacia delante, en la que aumenta la entropía o envejecemos...

Hoy en día, repito, los viajes en el tiempo, salvo el que todos realizamos, segundo a segundo, hacia el futuro, no son viables

P.- Pero, por otra parte sí se está trabajando en máquinas del tiempo

R.- Nunca en el sentido de meterte en una máquina y trasladarte a otro tiempo. Es muy interesante experimentar para comprobar teorías que de ser posibles supondrían un cambio de la física actual. Nuestras leyes de la física, formalmente, soportan este tipo de cosas. El problema es que si tú eres capaz de construir una máquina del tiempo automáticamente las densidades de energía se hacen infinitas y la cosa se hace inestable. Nuestras teorías sí tienen soluciones pero no son físicamente viables. Y está bien que se estudie porque a lo mejor hay una salida y una posibilidad de viajar en el tiempo con

una materia rarísima, imaginaria porque no se ha descubierto, pero desde el punto de vista teórico sí podría suponer una revolución.

Además, así, se llevan las teorías a los límites de su validez y se aprende mucho. Cuanto más se aprende de un campo es llevándolo al límite. Los viajes en el tiempo son un buen sitio para aprender por qué son inviables y para aprender, por ejemplo, cuáles son los mecanismos con los que se protege la naturaleza.

P.- ¿Te refieres a la Conjetura de la Conjetura Protección de la que ya hemos hablado?

R.- Sí y es una conjetura porque no es un teorema, pero está muy cerca de serlo.

P.- Hace pocos años se publicó una noticia en la que se aseguraba que se había roto la barrera de la velocidad de la luz⁵...

R.- No es ningún viaje en el tiempo. Está en los libros de texto de los años sesenta. Hay que reinterpretar con mucho cuidado... Salió en la portada de *El País* y ponía en tela de juicio la relatividad. En páginas interiores, los autores del experimento aseguraban que estaba en consonancia con las teorías de Einstein. No representa un viaje en el tiempo aunque es muy vistoso algo que "llega antes de partir".

P.- El ya citado Paul Davies⁶ asegura: “Si me preguntaras si dentro de cien años viajaremos hacia el futuro y a una gran velocidad, te diría que es completamente

⁵ "La velocidad de la luz, superada" [The Inquirer ES](#): 06 Mar 2007, 12:39

La prestigiosa revista científica *Nature* ha publicado el estudio de varios científicos en el NEC Research Institute de Princeton, según el cual demuestran haber roto la barrera de la velocidad de la luz. ¿Estaba Einstein equivocado? Para este experimento, los investigadores manipularon un vapor con átomos irradiados por láser, lo que causó un pulso que se propagó a una velocidad 300 veces superior a la de la luz. De hecho, la impresión que dio es que el pulso 'salió de la cámara antes siquiera de haber entrado en ella'.

La teoría de la relatividad de Einstein entra en conflicto con este experimento, ya que especifica que nada puede viajar más rápido que la velocidad de la luz, aunque uno de los investigadores del proyecto señala que su demostración no contradice la teoría de Einstein.

De hecho, sólo demuestra que esa 'leyenda urbana' que muchos sostienen sobre la teoría de la relatividad y la imposibilidad de superar la velocidad de la luz es falsa. Como señala esta investigadora llamada Lijun Wang, "nada *con masa* puede viajar más rápido que la velocidad de la luz", y los pulsos de ondas que produjeron no tienen masa.

⁶ Extraído del libro *Cara a cara con la vida, la mente y el Universo. Conversaciones con los grandes científicos de nuestro tiempo*. Eduardo Punset, 2004. Destino

posible, aunque yo creo que llevará mucho más tiempo hallar como viajar al pasado”. Y respecto al viaje al pasado: “El aspecto esencial de la máquina del tiempo que propongo se llama agujero de gusano en el espacio (...) Esta idea, que nació en la ciencia ficción, fue estudiada por un grupo de científicos del Instituto de Tecnología de California (CIT), que demostraron que si existiera un agujero de gusano en el espacio, se podría construir una máquina del tiempo (...) De ahí que el primer paso sea utilizar un colisionador de partículas (...)”

R.- Si consigues construir un agujero de gusano y aceleras las bocas consigues una máquina del tiempo. En cualquier caso, creo que de ser posible sería más fácil hacerlo hacia el futuro que hacia el pasado, no generaría problemas de causalidad. Puedo hibernar cien años y aparecer en el futuro, aunque sé que no es a eso a lo que se refiere.

P.- Gregory Benford, autor de *Cronopaisaje*, es un físico reputado que en su obra presenta muchas teorías e hipótesis científicas ¿hasta qué punto se puede hablar de rigor científico?

R.- Conozco la obra y creo que está bien escrita y parte de unos supuestos correctos. No olvidemos que muchos de los grandes escritores de ciencia ficción son científicos, por hablar de los dos más conocidos: Asimov y Clarke.

No obstante, para mí la ciencia ficción es literatura y como tal puede permitirse las licencias que quiera. También puede ser un buen laboratorio para dejar volar la imaginación y dar con nuevas ideas que llevar a la práctica, como el teletransporte en *Star Trek*.

P.- ¿¿¿???

R.- Eso ya se ha experimentado. Tengo un electrón aquí y hago “flaps” y fuera electrón de aquí y aparece allí. Eso sí, hace falta una "llamada por teléfono", hace falta mandar información clásica para que eso pueda ocurrir, pero ocurre.

Junio de 2010

Entrevista a Pedro García Bilbao (EPGB)

Pedro García Bilbao:

“Fuego sobre San Juan no precisaba el componente de viaje temporal, pero la ciencia ficción permitía añadirle más matices”

(Biografía en Capítulo 6)

P.- Lo primero que llama la atención de *Fuego sobre San Juan* es que es un libro escrito a cuatro manos, algo poco habitual en la literatura, pero que curiosamente –no sé por qué– en la ciencia ficción es algo más frecuente ¿Cómo y por qué surge este planteamiento?

R.- Las novelas pueden surgir de variadas formas. Una idea compartida, enunciada, contada, discutida, que se va perfilando en múltiples conversaciones puede llegar a madurar y convertirse en una obra escrita. La ciencia ficción tiene otro nombre más nuestro, el de ficción especulativa y la especulación es un género muy propicio para el diálogo entre amigos. Tomemos una propuesta y discutámosla, imaginemos una hipótesis sugerente y discutámosla, ese es el camino, luego ya veremos como lo escribimos. Son múltiples los casos de escritores a dúo en la ciencia ficción. Recordemos a Larry Niven y Jerry Pournelle, en Estados Unidos, por poner un ejemplo de éxito. En España, Eduardo Gallego y Guillem Sánchez son un dúo perfecto con una obra extensa, seria y de notable altura. ¿Cómo se organiza eso? Cada caso, sospecho, es diferente y casi siempre un secreto bien guardado.

P.- ¿Cuáles son las ventajas e inconvenientes de esta técnica?

R.- Las mismas que las de una interpretación de piano a cuatro manos: si sale bien, es maravilloso. Es muy parecido. Me atrevería a decir que las obras así escritas ganan en la coherencia interna de la trama, pues si se discute y somete a crítica cada paso, se pueden corregir los errores, perfilar mejor los detalles o añadir otros matices que una mirada única no percibiría. Pero un fallo en el momento de plantearse cómo nos ponemos a escribir puede resultar fatal si los estilos son distintos. Una obra a dúo no debe

«notarse» en su lectura. Si se nota más allá de un cierto límite, podríamos hablar de una obra deficiente. No hay novelas «normales» y novelas a dúo, sino novelas buenas y malas, con independencia de cómo se escribieran y entre cuantos. Esta opción creativa —la novela a dúo— exige confianza mutua al extremo entre los autores, se ve favorecida por perspectivas, conocimientos o sensibilidades complementarias, y encuentra dificultades en cuestiones prácticas (organizarse, consensuar calendarios, plazos, saber ceder, dialogar), pero como digo cada caso es un mundo.

P.- ¿Qué aportó cada autor a la obra?

R.- Sentimiento y sensibilidad ante un tema, perspectivas coincidentes. Ambos compartimos una cierta fascinación por la historia militar y naval y también algunos lazos familiares con la Cuba del 98. Javier es ingeniero y fue oficial de complemento; por mi parte soy sociólogo y especialista en temas de sociología de la Defensa. Mi padre, además, era marino y mi casa, desde niño, estuvo siempre muy unida a los caminos del mar. Si eres de Vigo, sabes de Walvis Bay, Capetown, Gran Sol, Irlanda, el Caribe. Es un ambiente muy especial -lleno de nombres, objetos y reflejos de sitios lejanos- el que vive un niño hijo de un marino en una ciudad como Vigo. En Cuba, además, estuvo mi bisabuelo, Don José Alende, en 1899, como emigrante. Javier tuvo, además un bisabuelo que fue oficial de cazadores de montaña en la campaña del 95 en Cuba que nos miraba desde su foto con su uniforme de rayadillo del ejército colonial. Digamos que esta es la base de partida. Tienes una idea, la compartes, la discutes, la reelaboras y la vuelves a discutir; el género especulativo es, como decía, muy propicio para esto. ¿Qué pasaría si hubiera ocurrido tal o cual cosa? Y empiezas a discutirlo. Ese es el inicio.

P.- ¿Cómo surgió la idea de escribir una ucronía y por qué escogisteis como punto Jumbar la guerra de Cuba y más concretamente la batalla que narráis?

R.- Lo de punto Jumbar viene a significar «gozne» o «bisagra», es el instante en el que una decisión alterada puede hacer bascular la historia. La ucronía no es patrimonio exclusivo de los aficionados a la ciencia ficción, pero entre nosotros la ucronía es algo de la familia, la consideramos nuestra y son siempre muy bien recibidas. En 1997-98, con ocasión del centenario de la guerra, participe en numerosos actos, jornadas y

congresos sobre el evento que se llevaron a cabo en la universidad. Fue entonces cuando se fraguó la idea. Acabé harto del victimismo y superficialidad con la que se trata el asunto usualmente en España. La novela fue una reacción a todo eso. Ocurrió además, que un respetado historiador, y buen amigo, don Juan Pando Despierto, fue comisario de una excelente exposición en la Biblioteca Nacional titulada «El sueño de ultramar». Esta exposición era en sí misma la expresión de un dolor, el de la pérdida de un sueño, el de una España que hubiera logrado seguir derroteros diferentes en el siglo XIX. ¿Qué hubiera pasado si la Constitución de Cádiz —que contemplaba a los españoles de ambos hemisferios— hubiera prevalecido?

Estuve metido en un ambiente profesional e intelectual en el que el 98 estaba muy presente. Y los convencionalismos en el tratamiento del tema en la universidad me pusieron enfermo. ¿Generación del 98? Usualmente se refiere con esto a la generación de escritores que vivió el dolor del Desastre, pero en ese año, la casi totalidad estaba estudiando el bachillerato, no fueron protagonistas. Unamuno y Ganivet eran entonces adultos y sí lo vivieron, pero sin ser actores directos. A mi me interesaba mucho más lo que tuvieran que decir los que gestionaron la crisis.

Debe recordarse que en España la historia está muy condicionada por la Guerra Civil y la dictadura posterior y es por ello que a veces nuestra imagen del pasado puede estar distorsionada. Parecerá increíble, pero la visión dominante sobre la Guerra del 98 es casi la de Carrero Blanco, un sujeto lleno de prejuicios y estereotipos abominables. Todo eso de que los políticos tuvieron la culpa, los masones, los rojos vendepatrias, el liberalismo antipatriótico, los barcos de madera y los militares enviados al sacrificio está muy extendido. Y es falso. Los barcos no eran de madera, los militares gestionaron la crisis y fueron ellos los que lo hicieron mal, las culpas estuvieron muy repartidas. Pero sobre todo, en el 98, hubo un puñado de personas que sí supieron estar a la altura y a los que la historia ha olvidado. Me refiero a Don Joaquín Sánchez de Toca quien alertó de la posibilidad de guerra con Estados Unidos poco antes de estallar y realiza un análisis espléndido y con una visión moderna y propia de las ciencias sociales contemporáneas sobre la situación del momento. Toca era del círculo del primer catedrático de Sociología de España: Sales y Ferré, nombrado en diciembre de 1898. Otras figuras dignas fueron algunos militares como Villamil o Bustamante, que sí supieron estar a la altura. Lo que no estuvieron fue al mando. La novela nace de aquí. ¿Y si hubiesen estado al mando?

P.- La ucronía parte de unas premisas historiográficas que hacen plausible la historia alternativa ¿Podría haber ganado España la guerra a los Estados Unidos?

R.- Partimos de la situación histórica. Sobre ella algunos personajes clave toman decisiones alternativas a las que tomaron y con ello la historia cambia. España no podía ganar una guerra a los EE.UU. Sánchez de Toca lo explicó muy bien: un país producía decenas de millones de toneladas de acero y el otro unos pocos cientos de miles de toneladas. Pero esa no es la cuestión. Una vez estallada la guerra y con la situación histórica conocida ¿se hubieran podido tomar decisiones alternativas en la conducción de la guerra? La respuesta es sí, se pudo. El capitán de navío Bustamante propuso atacar Nueva York. Hubiera sido posible, pero Cervera rechazó la idea. Lo que defendemos en la novela es que, si la resistencia militar se hubiera llevado de otra forma, la resistencia española no hubiera colapsado tan rápido y la guerra se hubiera prolongado varios meses más y las cosas podrían haber evolucionado de forma muy distinta. Esta es la premisa principal.

P.- En mi tesis distingo entre ucronías argumentales y escénicas y las provocadas por un viajero temporal. *Fuego sobre San Juan* sería una ucronía argumental provocada por un viajero en el tiempo ¿No sé si estás de acuerdo con esta consideración? (Argumental sería, por ejemplo, *La conjura contra América*, y escénica, *El hombre en el castillo*)

R.- *Fuego sobre San Juan* no precisaba el componente de viaje temporal. Funciona como novela histórica ucrónica, pero la ciencia ficción permitía añadirle más matices. Estoy de acuerdo con la distinción. Y sí, es una novela mixta en ese sentido. Pero quiero decir que a mi modo de ver las ucronías pueden ser verdaderas o falsas. La verdadera es aquella en la que se nos explica el porqué, el cómo y el cuándo del cambio ucrónico, y la falsa ucronía sería la que emplea el ambiente alterado para buscar un efecto que sustente una trama convencional. Un ejemplo: Muere Felipe II y Don Juan de Austria le sucede en el trono y el imperio no entra en decadencia. Si la novela nos cuenta cómo, es una verdadera ucronía, si se limita a contarnos una historia policiaca en un imposible siglo XX, entonces es una falsa ucronía.

P.- Existen varios cronotopos 1912, 1907, 1898, 1942, 2032 ¿Hasta qué punto tienen una función en la estructura de la obra y en el desarrollo del argumento?

R.- Son básicos en la estructura de la obra. Convendría resaltar que la voz del narrador y el tiempo verbal cambian en cada cronotopo. Los saltos temporales le proporcionan ritmo a la obra.

P.- Acabáis con Franco siendo un niño y con unos cuantos Primo de Rivera ¿esconde alguna función argumental o es un simple guiño a tu ideología con la omnipotencia que ofrece la literatura y en este caso la ucronía planteada?

R.- Es un efecto propio del género. Se proporciona una información que es anecdótica para los personajes, pero que para el lector tiene un significado distinto, pues la línea temporal del lector es diferente a la de los personajes. Es un guiño al lector que busca reforzar el carácter paradójico y especulativo de la ucronía. Y por cierto, hay bastantes más que estos dos que citas, para localizarlos se debe conocer la historia real en cierto detalle. Ejemplo: la flota del Almirante Cámara no regresa del Mar Rojo sino que prosigue su viaje. Es otro guiño al lector, pero para disfrutarlo tienes que saber qué pasó con Cámara y qué importancia tiene esto. Si no lo sabes el efecto, no obstante, es de refuerzo a la ambientación y sensación de verosimilitud. No es algo ideológico.

P.- Los personajes reales se entremezclan con los imaginarios ¿Qué proporción hay entre unos y otros y cómo crees que afecta a la credibilidad de la historia, al pacto de ficción que firmáis con el lector?

R.- Lo ideal sería un mínimo de personajes ficticios frente a una mayoría de reales; algo así refuerza la verosimilitud de la obra.

Diciembre de 2011

Entrevista a Antonio Gómez Ramos (EAGR)

Antonio Gómez Ramos:

**“Porque somos seres que contamos historias
tenemos noción de tiempo”**

Antonio Gómez Ramos es doctor en Filosofía por la UAM, profesor de la Universidad Carlos III, experto en Filosofía de la Historia y ha impartido el curso "Concepciones históricas del tiempo".

Asimismo, cuenta con numerosas publicaciones y es autor de *Historia/historia Reinhart Koselleck* (Trotta, 2004), *Reivindicación del centauro: actualidad de la filosofía de la historia* (Akal, 2003) y *Entre las líneas: Gadamer y la pertinencia de traducir* (Visor, 2000). También ha traducido *Estética y Hermenéutica* de Hans de George Gadamer.

P.- Los seres humanos siempre tienen una concepción del tiempo individual, pero ¿también del tiempo colectivo?

R.- A mi me gusta preguntar: ¿Qué hora es? ¿Qué hora histórica es? A partir del siglo XVIII, es cuando se empieza a poder plantear esta pregunta.

P.- ¿Qué hora era a finales del XIX, cuando se supone nace la literatura de ciencia ficción?

R.- Era la hora del progreso. Había una especie de optimismo; se estaba convencido de que la humanidad mejoraba tecnológicamente, socialmente, económicamente, incluso moralmente, y que ese proceso de mejora seguía una línea del tiempo que dejaba atrás a épocas pasadas o pueblos atrasados susceptibles de colonizar. Los comunistas esperaban la llegada del paraíso socialista y los liberales, un crecimiento infinito de la economía, del progreso tecnológico...

Siempre empiezo el curso con un texto de Flaubert que es ciencia ficción (Incluido en el capítulo 0 de esta tesis) que termina: “La humanidad progresa... y cuando la tierra se

agote la humanidad viajará a las estrellas". Es el reflejo del optimismo histórico a finales del XIX.

P.- Si no me equivoco primero hay una concepción del tiempo cíclico y más tarde una concepción del tiempo lineal... ¿Cuándo se produce el cambio?

R.- Hay quien piensa que el cristianismo introduce la noción de historia, de tiempo histórico. En el cristianismo hay momentos puntuales, que no son cíclicos, que no se repiten. La Creación, la Redención por la venida de Cristo y, con la segunda venida Cristo, el Juicio Final. Realmente, esa es la perspectiva teológica. Desde el punto de vista terrenal, los cristianos hasta la edad moderna no perciben cambios materiales y sigue todo más o menos igual.

El viejo dicho de la historia es la maestra de la vida es válido para los griegos y para los romanos, y valía porque consideraban que estaban en el mismo tiempo. Para nosotros, claramente, ya no vale porque sabemos que el pasado no se va a repetir. Los problemas se dan en unas condiciones tan distintas que de poco nos valdrían esos conocimientos. Los cristianos discutieron de esto mismo en la época de San Isidoro de Sevilla, en el siglo VII. Se concluyó que para los asuntos terrenales la historia seguía siendo la maestra de la vida. Lo que venía a decir que en la tierra no hay un tiempo histórico, que siempre se estaba en el mismo tiempo; sin expectativas de progreso ni de abandonar la experiencia del pasado.

P.- Si me pongo en la piel de un ciudadano medieval me da la sensación de que no tenía mucho tiempo para pensar en el tiempo...

R.- El tiempo terrenal era un valle de lágrimas a la espera de la segunda venida de Cristo y el Juicio Final. Y ni siquiera eran ciudadanos. Te puedes poner en la piel de un rey del medioevo que actuaba en nombre de Dios o por razones teológicas. En el siglo XVI o XVII, un gobernante, un príncipe, actuaba buscando la gloria. A partir del XVIII, cualquier gobernante o cualquiera que saliera a la calle a las barricadas actuaba en el nombre de la historia.

El testamento de Franco, Tony Blair hablando en el Congreso estadounidense, Hitler defendiéndose en el juicio en 1924, Fidel Castro justificando sus actuaciones... La

historia nos absolverá parecen decir. Todos hablan bajo la perspectiva de una historia que escribirá las líneas que les justifiquen.

P.- Entonces ¿cuándo nace la concepción de pasado y futuro?

R.- A finales del siglo XVIII. En ese momento, nace el concepto de historia con una profundidad temporal de que hay tiempos históricos distintos; de que vamos pasando de un tiempo histórico a otro. Nace, también, cuando hay perspectivas de futuro. Tenemos experiencia y tenemos expectativas y podemos encontrar una línea de progreso que dé sentido a todo esto. Ese momento se agota en los últimos 40 años. De 1980 hasta hoy, no ha pasado nada significativo comparado con todo lo que pasó antes. Hay una especie de estancamiento del tiempo que tiene un efecto paradójico. Se pierde la perspectiva del pasado, la Historia se convierte en una ciencia secundaria ya no es la maestra de la vida. En el XIX, la Historia era la reina de las Humanidades; ser culto era saber Historia. Ahora se puede ser culto y no tener ni idea de Historia. Vivimos en una especie de presente infinito, de lo simultáneo.

Este estancamiento del pasado y cegamiento del futuro ha llevado, por ejemplo, al interés por la memoria, por la memoria histórica, el interés por momentos del pasado. Tenemos un tiempo histórico que no es el del progreso hacia el futuro.

P.- Ahora hay mucha revisitación, se habla mucho de pseudohistoria, hasta de pseudociencia ¿hasta qué punto esa obsesión por la memoria es producto de una pérdida de lo que Punset llama optimismo vital?

R.- Un filósofo español, Manuel Cruz, uno de los grandes críticos del afán por la memoria histórica que tenemos en el mundo occidental y, en concreto, en nuestro país, explica que el estancamiento de la historia y un futuro anegado hace que nos proyectemos hacia el pasado en una especie de compensación. Pero no creo que sea la única explicación pausable. Al haberse cegado el futuro y no tener expectativas, pensamos que esto va a ser siempre igual. Habrá crecimiento tecnológico sí, pero todo será muy similar, y eso invita a ahondar en el pasado no sé si como compensación o refugio. A veces, de una manera patológica.

P.- ¿Patológica?

R.- Muchos nacionalismos violentos tienen que ver con esto. La falta de perspectiva de futuro o el fracaso del presente hace que uno se quede pegado en un elemento del pasado real o construido.

P.- ¿El abandono de la religión, de la espiritualidad, qué papel juega en este estancamiento?

R.- Es más bien al revés. El proceso de secularización comienza con la época moderna que era la que tenía perspectiva histórica de progreso. Es una historia lineal en dónde todo se podría explicar sin religión. Con el estancamiento del presente, la espiritualidad está retornando. Dicen que el siglo XXI va a ser un siglo religioso...

P.- Sabemos que la historia se está reescribiendo ¿la filosofía se reescribe o cambia?

R.- En la medida que la filosofía siempre es historia de la filosofía, se reescribe. Lo que pasa es que siempre quedan puntos fijos: Platón, Descartes...

P.- ¿Pero podemos hablar de filosofías adaptadas a su tiempo?

R.- Sí, siempre. La filosofía es el tiempo comprendido en pensar.

P.- ¿Cuál sería la hora del siglo XX y del XXI?

R.- Hasta 1950 o 1960, es la hora del fracaso de las expectativas modernas; ya no se cree en el progreso. Es la hora del desconcierto. A mediados, de siglo se empieza a hablar de la posthistoria, antes aún de hablar de la postmodernidad. La idea es que la historia, en cierto modo, ha llegado a su culminación una vez que se ha extendido la sociedad civilizada, democrática, liberal, mediocre, en la cual los individuos no tienen mucho que esperar nada más que trabajo y ocio y una cierta suficiencia de bienes materiales, pero ningún tipo de grandes miras culturales ni intelectuales. Es una como una queja continua de algunos filósofos elitistas. Con la posthistoria llega el remanso y da como resultado un tiempo aburrido en el que ahora nos encontramos. La hora actual

es difícil de definir. Tiene que ver con las experiencias del pasado y las expectativas, pero prima el debate del presente; discutimos sobre qué hora es, sobre qué vamos a hacer. Hay quien piensa que hay que seguir progresando y quien piensa que hay que volver sobre el pasado, otros, que hay que ralentizar el tiempo pues la aceleración produce desarraigo y malestar. Es una hora de cambio. Un cambio que puede ser tan radical como cuando empezó la noción moderna de Historia, con las revoluciones del XVIII, con el paso del Antiguo al Nuevo Régimen. De ahí viene la enorme incertidumbre que tenemos.

P.- ¿Consideras que la ciencia ficción tiene alguna connotación filosófica?

R.- No soy lector de ciencia ficción, pero seguro. Muchas veces se abordan cuestiones del presente y se proyectan hacia el futuro lo que implica una concepción temporal. Hay obras clásicas que son filosofía, desde *Blade Runner* hasta *1984* que, por cierto, saca sus ideas de una novela rusa *Nosotros*, de 1920, escrita en plena revolución bolchevique. Esta obra supone la elaboración de un nuevo tiempo y de una nueva sociedad. Es una distopía sobre el progreso tecnológico marcado por el control del individuo...

P.- Ahora se "viaja en el tiempo" más hacia el pasado...

R.- Con el estancamiento del que hemos hablado diferenciar pasado y futuro no es fácil, no hay tanta diferencia. *La guerra de las galaxias*, por ejemplo, es una obra medieval... Pero ¿por qué ese interés por el pasado? Algunos defienden que antiguamente, en la época moderna, en los siglos XIX y principios del XX, la historia tenía por misión contarnos lo que había pasado y explicarlo. Ahora, ya no. Ahora, podemos tener un enorme interés por la Edad Media, pero necesitamos tocarla, tener la sensación de estar en la Edad Media; de ahí, el gusto por los mercados medievales. Las buenas películas históricas te trasladan a otro momento histórico. Necesitamos una presencia directa del pasado, una presencia material.

P.- ¿La historia como parque temático?

R.- No, pero el parque temático responde a esa necesidad.

P.- Y ¿por qué?

R.- Es una pregunta que me hago a menudo. Quizá, ante el miedo a la muerte se busque a los que ya se han ido para ser uno con ellos. Porque la experiencia diaria es una experiencia de pérdida, de desensibilización, de desarraigo. También puede haber algo espiritual: no basta con que te lo cuenten, la presencia te la da el contacto sensorial.

P.- Un tema recurrente de la literatura de ciencia ficción, del viaje en el tiempo, es presenciar momentos históricos y hasta intervenir en ellos o destapar toda clase de teorías conspirativas y mentiras históricas...

R.- Las teorías conspirativas son producto del infantilismo. No asumir la complejidad de las cosas y pensar que dos o tres han armado todo esto... Las cosas son mucho más complejas. Y no es fácil distinguir el infantilismo de otras cosas. Por ejemplo, lo que hablábamos del parque temático, tal vez tenga alguna explicación antropológica.

Por otra parte, creer en algo, aunque no tenga fundamento, da cierta tranquilidad y decir cosas nuevas, sensacionales, atrae... En el desconcierto actual no hay pautas ni criterios y cualquier cosa que te tranquilice o te dé cierta proyección social vale. Tal vez, vivimos un tiempo vacío que hay que llenar con lo que sea.

P.- ¿Qué tiene la filosofía de viaje en el tiempo?

R.- La forma más sencilla y edificante de responderte sería decirte que la filosofía te permite hablar con alguien que vivió hace dos mil quinientos años como Platón o Aristóteles. Otra cosa que se puede decir, y no es edificante, es que durante mucho tiempo y aún hoy, la filosofía ha tenido un componente de huida del tiempo, de lo contingente, de buscar lo eterno, lo inmutable, de salir de la caverna de Platón y habitar el mundo de las ideas donde no hay tiempo. Platón decía que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad. Es decir, la eternidad es perfecta y el tiempo es imperfecto. Muchas veces los filósofos tienden a salir del tiempo. Sería un viaje atemporal, de huida.

P.- ¿Una evasión?

R.- Algunos críticos sí han dicho que es una evasión.

P.- Muchos califican la ciencia ficción como literatura de evasión...

R.- Sí, en lo que implica alejarse de la realidad. De todos modos, ciencia ficción es una mala traducción de lo que en inglés es ficción científica y el tiempo en la ficción científica no deja de ser ficción que utiliza teorías científicas para hablar del tiempo mismo. Eso sí, quizá si no existiera la literatura, la narrativa, no tendríamos noción del tiempo... Porque somos seres que contamos historias tenemos noción de tiempo.

P.- Ahora mismo proliferan las películas, series y videojuegos cuya temática está marcada por el viaje en el tiempo. No se busca la explicación o hipótesis para realizar el viaje, simplemente se viaja...

R.- Quizá el tiempo ya no es tan lineal e irreversible como se pensaba en la época de la historia como progreso. Cuando reinaba la noción de progreso el acontecimiento histórico era un paso hacia delante.

P.- ¿Qué es el tiempo?

R.- Cada filósofo tiene su definición. A mi, ahora, la que más me gusta es la de un sociólogo que dice que el tiempo es un instrumento que utilizan los humanos a la hora de establecer relaciones sociales para organizar la pluralidad de sus acciones teniendo en cuenta que estas son sucesivas. Por eso el tiempo varía según en la sociedad que estés. En nuestra sociedad, absurdamente tecnificada, medimos el tiempo en segundos y milisegundos. El tiempo no es algo sustantivo.

P.- ¿Cuál es la conexión entre la filosofía y la física?

R.- Los filósofos no sabemos mucho de física. La filosofía puede intentar analizar como la física elabora el concepto de tiempo y eso varió muchísimo de Newton a Einstein. Ya fue difícil elaborar un concepto de espacio, antes de la relatividad. Para la física moderna, para Newton, el espacio era una especie de receptáculo vacío en el que situabas objetos y medías las distancias entre ellos. El espacio como tal era absoluto,

estaba antes que los objetos. Rápídamente Leibniz contestó que esa noción del espacio vacío, absoluto, era absurda ¿Dónde está ese espacio? Antes de los objetos no existe. Existen los objetos y en virtud de su posición existe la noción de espacio. Algo parecido sucede con el tiempo. Para la física y la filosofía moderna, como la de Kant, el tiempo es vacío: una línea homogénea, vacía y finita en la que vas colocando los acontecimientos y como tal es absoluta. Los relativistas decían todo lo contrario. Los acontecimientos ocurren y el tiempo es lo que hay entre los acontecimientos. Por lo tanto, el tiempo es relativo.

P.- ¿Espacio y tiempo juegan al ajedrez?

R.- Habría que preguntarse si el ajedrez es un juego espacial o temporal. En principio, es espacial y podría ser atemporal, pero se juega con tiempo. Son movimientos geométricos y como tales son espaciales.

Junio de 2010

Entrevista a Javier González Rodríguez (EJG)

Javier González:

“Con historias como la de *Navigatio* la única forma de pactar con el lector es que haya un gran peso documental detrás”

Javier González se licenció en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid y ejerció la abogacía hasta 1986, año en el que comenzó a trabajar en el sector publicitario. Como escritor ha firmado *Un día de gloria* (Ediciones del Bronce, 2001) y *La quinta corona* (Plaza & Janés, 2006), con la que obtuvo un gran éxito de ventas internacional y se editó en siete países. En 2009, ha publicado *Navigatio* cuyos derechos se vendieron en Polonia, Holanda, Grecia y Rumanía, incluso antes de su publicación en España.

P.- ¿Quién es Javier González?

R.- Un publicitario de profesión con un segundo trabajo después del trabajo que es la literatura.

P.- ¿Cuándo publicaste por primera vez?

R.- En el 97 terminé *Un día de gloria* y me presenté al Planeta y al Fernando Lara y quedé finalista en los dos. Estaba convencido de que me iba a llamar el señor Lara inmediatamente... Pero hasta el 2001 no logré publicar esa primera novela. Ahí me di cuenta que publicar era algo casi milagroso.

Luego vino *La quinta corona*. También la mande a los grandes premios. Si pasaba el corte finalista, eso me daba el valor real de la novela... Ganarlos es imposible.

Esta novela tuvo más éxito fuera que dentro. Se publicó en siete países y tuvo dos ediciones en Holanda, en Israel... Aquí no fue mal.

P.- Con *Navigatio* no has tenido ningún problema...

R.- Con *Navigatio* ya tenía agente y me la supo colocar en Planeta. Ya ha entrado en máquinas para la segunda edición. Estoy muy contento. No es un producto fácil, no es una novela al uso, pero Planeta ha apostado por ella con un gran trabajo de marketing y visibilidad excelente.

P.- ¿Es imposible ganar los grandes premios?

R.- Existe la leyenda y yo me la creo de que los grandes premios están pactados con un margen para el finalista, que suelen funcionar mejor que el ganador. La editorial invita a autores consagrados a participar y se convierte en una novela por encargo y con muy poco tiempo. Al final, se ven novelas escritas con urgencia a las que les falta cuajo. Yo creo que es un error, pero el negocio está montado así.

P.- ¿Cuánto tiempo te ha llevado la escritura de *Navigatio*?

R.- Año y medio. Lo que suelo hacer es terminar el primer borrador, lo dejo reposar unos meses y luego le meto el último peine.

P.- ¿Cómo es posible que la novela se vendiera en el extranjero aún antes de editarse en España?

R.- Los departamentos comerciales empiezan a moverla en España y fuera y por eso se vendió antes fuera.

P.- La presentación de Planeta de la novela es muy cinematográfica, con un *booktrailer* muy cuidado.

R.- *Navigatio* es un buen ejemplo de como me gustan que sean los trabajos: Muy visuales.

P.- ¿El cine ha cambiado la literatura?

R.- Ha influido mucho y si eres un autor que te gusta mucho el cine, sale natural. Pero sigue habiendo escritores muy literarios.

P.- *Navigatio* se ha publicado con el marchamo de *best seller*...

R.- Algo que casi es negativo para los escritores, pero como yo no me considero escritor... De todos modos creo que ser *best seller* no está reñido con la calidad. Yo puedo decir que intento cuidar el lenguaje, la técnica y me documento mucho. Con historias como la de *Navigatio* la única forma de pactar con el lector es que haya un gran peso documental detrás.

P.- ¿Y de dónde sale la documentación para *Navigatio*?

R.- Yo trabajo mucho en la Biblioteca Nacional. Allí te encuentras con sorpresas, con textos insospechados... *Navigatio* existe y se escribe en el siglo V, en teoría, por un monje irlandés que te narra un viaje fantástico. Es la navegación del abad san Brendano y sus monjes en un viaje de peregrinación en el que tienen unas experiencias fantásticas hasta llegar a la isla del Paraíso, rebautizada como San Borondón. Una isla que aparece y desaparece en el Atlántico desde hace miles de años sin pauta alguna.

P.- ¿Conocías esta leyenda?

R.- No, como te he insinuado fue algo mágico. A mí se me apareció San Borondón, en la Biblioteca Nacional, en un libro del siglo XIX que recogía las actas de la Real Audiencia de Canarias. Estaba con otro libro, pero este encuentro cambió todo. Un marino relata su experiencia en esta isla y coincide con otros relatos de gente que dice haber vivido lo mismo con grandes diferencias de tiempo.

P.- Una leyenda que se mantiene en el tiempo...

R.- En 1958, un canario se supone que fotografió esta isla y salió en el ABC. En Canarias está en el imaginario popular.

P.- Dicen que todas las leyendas guardan algo de verdad...

R.- Es una teoría más. A mi siempre me ha llamado la atención el paso de generación a generación de las leyendas y los arqueólogos muchas veces se encuentran con cosas que no cuadran. Hay civilizaciones que tenían una capacidad tecnológica asombrosa. Pienso que ha habido muchos mundos dentro de este mundo. Quien no te dice a ti que los últimos no se extinguieron hace tanto tiempo y que alguno le dio matarile a uno de ellos y luego fue trascendiendo este hecho. La mitología se construye así... Cada vez que se escarba por ahí aparecen ciudades enteras.

P.- Si fuera posible viajar en el tiempo ¿qué época o hecho histórico elegirías?

R.- La lista sería interminable, estaría constantemente viajando. Imagino que influenciado por mi cultura y por donde vivo, si me tengo que quedar con uno, elegiría conocer a Jesucristo aunque sólo fuera como persona, porque es el personaje más importante de la historia.

P.- Ahí llevas tus personajes en *Navigatio*, pero no llegan a tiempo

R.- Me gusta llevar a los personajes a situaciones insólitas; creo que hay que sorprender al lector. Los viajes que hacen los personajes de *Navigatio* son a hechos poco conocidos, aunque Hipatia se haya popularizado gracias a la última película de Amenábar. Pongo al lector en situaciones desacostumbradas, como el incendio del Alcázar de Madrid o el paso del Veresina... Situaciones un poco marcianas. Y en una de sus paradas es cierto que llegan tres días después de la muerte de Jesucristo.

P.- Pero hay diferentes viajes u formas de viajar ¿no es así?

R.- Hay dos grupos de protagonistas. Los que viajan en la isla que tienen el chollo de viajar para adelante y para atrás y los que viven en nuestra época y se encuentran con la isla.

P.- El viaje en el tiempo ofrece posibilidades dramáticas única, pero también peliagudas ¿Con qué problemas te has encontrado para no caer en tu propia trampa?

R.- Con las paradojas temporales. Es lo que más me ha costado. Hay que hilar muy fino aunque al final hay una paradoja, cuando Viriato muere y vuelve aparecer más adelante porque ha viajado antes; es como un bucle temporal, un chicle...

P.- También hay un “viaje científico”...

R.- Me encontré con la historia fascinante del acelerador de partículas. Es un aparato que está por descubrir; no sabemos que se puede hacer con un bicharraco así y, además, me hizo mucha gracia porque igual que yo novelo se estropeó nada más empezar a funcionar. Aunque no han explicado por qué. Los viajes en el tiempo son posibles, físicamente, pero todavía no se ha desarrollado la energía suficiente para poder plantearlos. En el momento que el acelerador de partículas se construye nos encontramos con una fuente de energía bestial, inimaginable e inagotable. En teoría, este acelerador podría ser una puerta para, si son capaces, recrear un agujero de gusano que podría abrir una puerta espacio temporal.

P.- Demonios, ángeles, conspiraciones internacionales ¿Son parte de los ingredientes de un *best seller*?

R.- Creo, como autor, que no se me ha ido de las manos. Es un libro que te exige mucha atención, no se puede entrar en este libro sin más. Le exijo al lector que entre en el juego, pues si entra, se lo va a pasar muy bien. Los lectores no implicados no me interesan. Es el tipo de libros que también me gustan a mí. Como lector disfruto de finales abiertos que me permiten seguir trabajando mi imaginación. Aunque reconozco que es un poco peliculero.

P.- Podría dar pie a segundas partes...

R.- No me lo planteo.

P.- Has recreado diferentes lenguajes de diferentes épocas ¿Una forma de otorgar verosimilitud a la narración?

R.- He intentado cuidar mucho los detalles y el lenguaje que se le suponía a cada uno. Da credibilidad al relato y permite al lector implicarse en la trama, entrar en el juego. El relato es muy fantástico y por eso tengo que acotarlo con temas muy racionales para que el lector juegue conmigo, pues si se le hace increíble, se va. Es una frontera muy fina que tienes que cuidar mucho. Esos detalles son los que te sirven para aceptar el juego.

P.- ¿*Navigatio* es una novela de aventuras, ciencia ficción, fantástica...?

R.- Mi agente me decía que un problema para los editores era que no tuviera calificación posible; ellos quieren sus catedrales y sus templarios... Es un cóctel de géneros y es una novela muy fácil de leer, pero muy difícil de contar. La parte positiva es que ¡entre paréntesis! es una novela diferente.

Navigatio es un buen ejemplo de como me gustan que sean los trabajos: Muy visuales. Soy un enamorado del cine y creo que se percibe un lenguaje cinematográfico. Se han interesado un par de productoras, pero de mis novelas salen películas carísimas (...) Me interesa más el cine de ciencia ficción que la literatura fantástica... *Blade Runner*, 2001 y bajando un escalón la saga de la teniente Ripley. El problema de la ciencia ficción, excepto la escrita por autores muy serios, es que hay cada cosa que se te abren las carnes. Se ha establecido que hay mucho friki y cabe todo.

P.- ¿Cómo es el proceso creativo de Javier González?

R.- Sé como empieza y como termina el relato, pero lo que va ocurriendo no lo sé hasta que lo escribo. Sí que hay momentos en que la historia deambula por donde quiere y hay muchas pelotas en el aire con el consiguiente miedo a que alguna se te caiga al suelo.

P.- ¿Cómo el ataque del helicóptero al barco?

R.- Quería una escena de máxima acción y esta era una de las pelotas que había en el aire. Creo que la bajo con dignidad.

P.- Manuscritos, actas oficiales, recreaciones históricas... ¿Cuánto hay de real en el libro?

R.- Todos los viajes en el tiempo están muy documentados, hay personajes que no estaban ahí y está novelado, pero yo diría que hay un 75% de historia y un 25% de ficción, lo que pasa es que esta "es muy gorda"; pesa mucho en la historia.

Abril de 2009

Entrevista a Alfonso Merelo (EAM)

Alfonso Merelo:

“Las ucronías forman parte de la ciencia ficción al hacer uso de la historiografía como instrumento y base narrativa”

Alfonso Merelo es articulista y ensayista especializado en género fantástico. Nació en Cádiz en 1959. Estudió Derecho en la Universidad de Cádiz y fue analista programador y *system manager* durante 9 años en diferentes empresas informáticas. También ha sido profesor de Derecho Administrativo y preparador de opositores.

Es funcionario de la Universidad de Huelva desde 1993 y ha ocupado diversos puestos. En la actualidad se ocupa de la gestión de los Másteres Oficiales. Ha publicado multitud de artículos relacionados con el género fantástico, un libro dedicado a las series de televisión y ha colaborado en otros dos mas.

P.- ¿Cómo, cuándo y por qué te acercas a la ciencia ficción?

R.- Por la televisión. Cuando tenía 7 u 8 años se emitía *Viaje al fondo del mar*, una serie de Irwin Allen, con connotaciones clarísimas de ciencia ficción y que, para mi corta edad, era lo mas excitante que había visto nunca. Después seguí con el tebeo *Bravo*, de Bruguera, en el que aparecía una aventura titulada “Galax el cosmonauta” que era, sin duda, mi favorita respecto de todas las demás y hay que tener en cuenta que allí estaban Michel Tanguy o Blueberry, pesos pesados del tebeo europeo. Después empecé con los libros, las selecciones de Bruguera, que eran muy asequibles, y hasta ahora.

P.- ¿Cuál es tu relación actual con la ciencia ficción?

R.- Bueno, es bastante activa. Colaboro en una revista de tirada nacional y en un par de webs mensualmente con artículos y reseñas de novedades. En Uniradio, la radio de la Universidad de Huelva, dirijo un programa semanal dedicado fundamentalmente a la literatura fantástica y muy particularmente a los autores españoles. Por los micros de “A

través del espejo” han pasado casi todos “los que son” en el panorama literario fantástico español.

P.- ¿Estudioso, investigador, ensayista, crítico?

R.- Yo diría que lo mejor que me define es curioso, que es otra forma de identificar al estudioso o al investigador. Es realmente satisfactorio encontrar nuevas propuestas, libros perdidos, o hallar escritores que te sorprenden, lo que es cada vez más difícil por cierto. La parte crítica no es mi fuerte, entre otras cosas porque me resulta muy difícil poner en solfa el trabajo de otros. Si un libro no me gusta, lo que suele ocurrir frecuentemente, lo olvido y no lo comento. Es decir, es muy difícil que haga una crítica negativa. Me gusta sacar a la luz lo que a mí me gusta. Lo que no me gusta mejor taparlo debajo de la alfombra. Por eso no me considero crítico. El crítico, pienso, ha de ser orientador hacia el lector y eso implica descubrir lo bueno y lo malo. Si sólo escribes sobre lo “bueno” no eres demasiado crítico, la verdad. Ese es mi caso.

P.- Algunos críticos critican que la crítica literaria de ciencia ficción en España adolece de buenos críticos (aunque lo parezca, la pregunta no es una broma); que es un círculo muy restringido en donde prima el amiguismo (o el “enemiguismo”) y los gustos personales... Si esto fuera así –tú me tendrás que responder- ¿hasta que punto no estamos hablando de la pescadilla que se muerde la cola?

R.- El tema de la crítica de ciencia ficción “profesional” lo hemos tratado en mas de una reunión y en mas de una conferencia. El problema, y con esto coincido plenamente con Fernando Ángel Moreno, está en que los que nos dedicamos, o nos hemos dedicado, a esto carecemos, en la mayor parte de los casos, de una formación filológica. Nos faltan las herramientas de análisis, tanto contextuales como de lenguaje, para llegar a profundizar en lo que representa una obra. Por eso, más que crítica, lo que se hace en este país es reseña, y no sólo en lo que a la ciencia ficción se refiere. La mayoría de los “especialistas” que reseñan novelas son muy bien intencionados, algunos de ellos muy brillantes, pero con definitivas carencias. En este aspecto también hay que reseñar que el academicismo universitario apenas ha tocado el tema hasta hace bien poco. La ciencia ficción no era nada para la universidad española, y esto ha lastrado indudablemente una crítica y un estudio más técnico y profundo del género en España.

P.- Lo que esta claro es que en nuestro país, la ciencia ficción sigue viéndose como una literatura de segunda o tercera división y eso cuando la consideran literatura...

R.- Es indudable que esto ha sido y, en alguna medida, sigue siendo un handicap con el que se enfrenta la ciencia ficción. La etapa más “fértil” de la ciencia ficción española se produce con el auge de los bolsilibros, las conocidas como novelas “de a duro”. Se llegan a editar miles de títulos y millones de ejemplares, pero su calidad literaria era deficiente. Es natural que así fuera ya que estos escritores trabajaban a destajo escribiendo no menos de cuatro ejemplares de 100 páginas al mes. Por consecuencia, en el inconsciente quedó esta literatura como de evasión y sin más pretensiones que el entretener a la *mass media*. No se tuvo en cuenta la producción anglosajona que aportaba otras visiones y otras calidades, pese a las muchas veces deficientes traducciones. Estas aportaciones del exterior quedaban reducidas a un escaso grupo de aficionados, mientras que el gran público seguía leyendo bolsilibros de todas clases, oeste, terror, amor, bélicos o de ciencia ficción. Hay autores actualmente, y los hubo en el pasado, que hacen una ciencia ficción de alta calidad literaria y sin embargo el género no sale de su estado de semi-vida. ¿Por qué? Ni idea. Tal vez porque este país está mas anclado en el hoy y en el realismo que en lo que supone la ciencia ficción como género especulativo. Aunque hay que reconocer que actualmente cada vez más autores “generalistas” se acercan al género y usan sus recursos y claves para narrar sus argumentos. Algo hemos ido ganando.

P.- Cada vez se hacen más tesis doctorales sobre la ciencia ficción. Si no recuerdo mal tú estás haciendo un seguimiento de las que se publican ¿Ha entrado, por fin, la ciencia ficción en la universidad? ¿Se están realizando buenos trabajos? ¿Se está tocando la ciencia ficción española?

R.- TESEO es un gran escaparate de lo que se está haciendo actualmente en la universidad española. Es cierto que no hay excesivas tesis sobre el género, mas bien hay muy pocas, y además muchas de ellas tocan tangencialmente el tema, pero parece que cada vez más los investigadores “oficiales” se acercan a tratar la ciencia ficción. Últimamente se están dando estudios en forma de tesis que tratan el género desde el

punto de vista de lo que se hace en España. Incluso hay ya algunos congresos que se han dedicado al género y con contenidos en las ponencias y comunicaciones que hacen referencia a España. Son muy pocos pero parece que se empieza a notar una tendencia al alza.

P.- De ucronía sabes un poquito pues no en vano firmas el último capítulo de *Franco. Una historia alternativa*. ¿Por qué consideras que la ucronía es ciencia ficción?

R.- Yo considero la ciencia ficción como un género que usa alguna “ciencia”, cualquiera que esta sea, para anclar lógicamente sus argumentos –la “ciencia” empleada puede ser también inventada en parte-. Las ucronías, si están bien realizadas, tienen que basarse en un buen estudio historiográfico para que sus argumentos sean razonables. Una ucronía bien escrita ha de partir de hechos históricos comprobados y retorcer los sucesos pero teniendo en cuenta factores contrafácticos verosímiles y posibles. Hace unos años escribí un artículo al respecto y allí decía:

“Desde mi punto de vista ucronía solo puede ser considerada como tal aquel relato en el que la historia ha variado del continuo histórico que conocemos debido a circunstancias históricas plausibles o lógicas. El factor de inestabilidad histórica debe ser, y siempre en mi opinión, creíble en el contexto en el que se realiza y no depender de injerencia temporal o extraterrestre, pongamos por caso. Además hemos de considerar que una ucronía debe comprender un cambio histórico generalizado, es decir afectará a una pluralidad de individuos y no a uno sólo. Uno de los recursos más usados en la ciencia ficción es el viaje en el tiempo, este viaje, y sus consecuencias, son en muchas ocasiones motor de las ucronías. Personalmente no creo que deba considerarse estos relatos como ucronías propiamente dichas. ¿Por qué? Pues porque el protagonista, o los protagonistas de la historia -los viajeros del tiempo-, saben lo que ocurrió y sus acciones, meditadas o no, se encaminan indefectiblemente a modificar la Historia en el sentido que ellos desean. El mismo viaje en el tiempo constituye ya de por sí un cambio real en la Historia. En este caso partimos de una doble realidad, no solo para el lector que es evidente que ocurre siempre, sino también para el protagonista de la historia que goza de la ventaja de conocer el resultado histórico de los sucesos en los que se ve envuelto. Esta doble trampa, pese a ser muy agradecida, es, a mi entender, lo que denominaría una *ucronía falseada*. Falseada porque interviene en la Historia un factor

ajeno a la misma. Ese factor introducido desde el futuro altera la Historia, pero es un factor tramposo. No quiero decir con esto que no sea válido, pero supone una argucia tramposa, en el buen sentido de la palabra, ya que de la posible modificación se conoce, al menos teóricamente, el resultado.”

P.- ¿Consideras la ucronía un subgénero de la ciencia ficción?

R.- Como he dicho, pienso que las ucronías forman parte de la ciencia ficción al hacer uso de la historiografía como instrumento y base narrativa. Si hay ciencia ficción sociológica, *hard* basada en las ciencias “duras”, filosófica o puramente de aventuras, no es descabellado pensar que la historia, como ciencia que investiga el pasado, forma parte de esta ciencia ficción mas introspectiva en el devenir de la humanidad.

P.- ¿Le das valor como tal o como instrumento narrativo? ¿Hasta qué punto tienen valor histórico las ucronías?

R.- Creo que las ucronías tienen un valor fundamental como es el de sumergir al lector en un pasado que le puede llegar a interesar. Y lo que es mucho más prometedor en el género es que el periodo histórico que reconstruye puede suponer un acicate para que el lector se interese sobre esa historia que el autor ha cambiado.

P.- ¿Cuáles son los peligros de escribir ucronías?

R.- Una ucronía es, fundamentalmente, un tipo de novela histórica que simplemente desarrolla una historia inventada mas allá de la anecdótica que se escribe para la novela histórica. Y me explico: en la novela histórica generalmente tenemos unos personajes inventados que interrelacionan con personajes históricos reales en un entorno real, en la medida que podamos conocer el período, claro está. En la ucronía conocemos el período anterior y los personajes clave de éste pero alteramos el continuo a partir de cierto momento y es a partir de ese hecho histórico cuando todo se vuelve maleable y prospectivo; por tanto pura ciencia ficción. El peligro de la ucronía para el autor es doble: por una parte ha de tener una buena documentación sobre el escenario histórico al que va a hacer referencia. Por otro lado es muy importante, al menos para mí, que el punto de cambio este bien fundamentado y con consecuencias históricas verosímiles. En

este caso el autor debe de conocer en profundidad el periodo a contemplar y también los periodos posteriores para que su relato tenga verosimilitud. Es, por tanto, mucho más sencillo escribir una ucronía que esté basada en un periodo relativamente cercano pues incluso podemos conocer de primera mano el suceso al que nos referimos.

P.- Philip K. Dick y Philip Roth. Un gran autor de ciencia ficción y un gran escritor ¿por qué esa diferencia a la hora de calificarlos?

R.- Pues, entre otras cosas, porque PKD no era un gran escritor. La diferencia es abismal entre el lenguaje utilizado por uno y por otro y por las construcciones literarias de cada uno. Es indudable que Roth es un escritor que goza de una merecida fama en lo que conocemos como *mainstream*, es decir en la corriente general de autores que no se circunscriben a un género determinado. Por supuesto Roth usa los recursos propios de la ucronía, retorcer sucesos históricos, para poder contar su historia que no es otra que atacar a la sociedad intransigente y reaccionaria de USA y mas concretamente los prejuicios hacia los judíos.

P.- *El hombre en el castillo*, con la ucronía como escenario (y con la ucronía dentro de la ucronía), y *La conjura contra América*, con la ucronía (corrígeme si me equivoco) como argumento ¿consideras acertada estas dos categorías que les he asignado?

R.- Es que aunque *El hombre en el castillo* está considerada como una ucronía, yo la veo mucho mas como un relato de ciencia ficción que se inscribe en la corriente de los mundos paralelos, que fueron muy del gusto de Dick. Si se fija uno en el contenido de la novela, tiene mucho mas de místico que de reconstrucción lógica de la historia. Esto viene a cuento porque, según cuenta el propio Dick, él visualizaba esos mundos alterados y sus escritos sólo eran una reconstrucción de lo que había visto. Es verdad que en ese mundo ficticio de la América dominada por Japón se produce una segunda mentira, en forma de novela, en la que los aliados ganan la guerra. El lector está contemplando una mentira en la que se contiene otra que paradójicamente es la realidad desde nuestro punto de vista. Roth usa la ucronía porque la necesita. En realidad está prácticamente contando lo mismo que ocurrió con los ciudadanos norteamericanos de origen japonés que fueron reclusos en campos de concentración después del ataque a

Pearl Harbour. Pero como lo que quiere es mostrar al pueblo judío como víctima en esa América alternativa, provoca que un suceso real, la posible candidatura de Lindberg a la presidencia por parte de los republicanos, sea magnificado y con él cambia la trayectoria histórica. No estoy totalmente convencido de que Roth use la ucronía como argumento, yo diría que la usa sólo como herramienta necesaria.

P.- Para mí es superior la obra de Dick. La de Roth, me parece una versión extendida de *El diario de Ana Frank*. Me explico. La familia que plantea Roth es muy similar a la de Frank y el ático donde se esconden en este caso es una Norteamérica –simbolizada en Newark- virando hacia el nazismo. Para colmo – para mi gusto- Roth pinta las tribulaciones de los judíos en unos USA nazis que se parecen mucho a las tribulaciones reales de los negros norteamericanos en esa época (no eran dignos ni de morir en el frente) y décadas posteriores.... Bueno a lo que iba. Cuando se habla de Dick siempre sale a la luz sus problemas mentales y sus temáticas obsesivas. Cuando se habla de Roth, nadie se atreve a decir que su obra es producto de una continuada contemplación de su ombligo...

R.- Estoy de acuerdo con todo lo que dices y naturalmente Roth se regodea en mostrar todas las “glorias” y ”miserias” de su colectivo.

P.- ¿Qué ucronías españolas destacarías y por qué? ¿Además de la de Bilbao recuerdas alguna otra donde la ucronía vaya acompañada de viaje en el tiempo?

R.- Vayamos con tiento sobre esta cuestión porque hay mucho material y muy interesante. Creo que la primera que podemos destacar es *En el día de hoy* de Jesús Torbado que fue premio Planeta en el 76. A mi parecer refleja de manera muy “comedida” lo que hubiera podido pasar en una España donde la República hubiera ganado la guerra. Peca, tal vez, de exceso de “buenismo” con unos y otros. *Fuego sobre San Juan* es otra de las mas destacadas, y lo hace por usar elementos muy plausibles en la batalla por el control de Cuba. Hay una novela de Ángel Torres Quesada, *Las grietas del tiempo*, cuya premisa básica es precisamente el viaje en el tiempo; sin él no podría haber existido la ucronía, en la que se evita la 1ª Guerra Mundial, por cierto. Y, aunque no está referida a nuestro país, *Alejandro Magno y las Águilas de Roma* de Javier Negrete es francamente recomendable.

P.- Pregunta típica ¿cómo anda de salud la ciencia ficción española?

R.- Goza de una mala salud de hierro. No termina de morir, por suerte, pero tampoco sale de la UCI. Hay autores nuevos que despuntan maneras. El relevo está asegurado, pero el género no termina de despegar, ni creo que lo haga por las razones que hemos apuntado antes. Los éxitos mas importantes actualmente están surgiendo de fuera de lo que denominamos “fandom”. Una excepción es el impresionante recorrido de Felix J. Palma.

P.- El viaje en el tiempo, a principios y mediados del siglo XX solía ser hacia el futuro. Con los años, la mayoría de los escritores vuelven sus ojos hacia el pasado...¿por qué crees que puede ser?

R.- Pues no me había planteado esa cuestión. Si ocurre, tal vez sea porque el futuro nos ha alcanzado. Vivimos inmersos en una época tecnológica que ya parece un viaje en el tiempo al futuro. Y, además, los autores puede que vislumbren un futuro muy negro, de manera que viajar al futuro no suponga nada positivo para describir. Pero quizás la principal causa es que visitar el futuro, un lugar donde llegaremos indefectiblemente, no sea tan excitante como ver el pasado y, de ser posible, cambiar lo que no nos gusta. Y volvemos al tema de la ucronía: cambiar lo que nos resulta incómodo en muchos casos.

P.- El viaje en el tiempo, en sus orígenes, se desarrollaba siempre en vertical, al pasado o al futuro. Con los años, con los avances y nuevas teorías físicas se empezaron a vislumbrar en horizontal, de uno a otro universo. Gernsback consideraba didáctica la ciencia ficción por lo que de científica podía tener. Esta cualidad está desterrada, pero ¿de qué modo crees que sigue influyendo la ciencia en la ciencia ficción?

R.- Para que estemos ante un relato de ciencia ficción la ciencia ha de estar presente. Sigue habiendo autores *hard* y lectores de *hard*. Tal vez la ciencia ficción ya no enseñe tantas ciencias “duras”, pero es indudable que otras ciencias siguen teniendo su cabida. Yo sí que creo que la ciencia ficción debe, además de distraer y entretener, enseñar algo... aunque sólo sea a pensar críticamente.

P.- Existe toda una pléyade de estudiosos de la ciencia ficción en nuestro país que empezaron en el fandom y han continuado su labor en publicaciones digitales ¿Cuáles destacarías y con que publicaciones te quedas?

R.- Ha habido unas cuantas publicaciones excelentes en la red. Ahora mismo habría que destacar que *Hélice* es una revista de referencia en cuanto a ensayos sobre el género y también habría que destacar el esfuerzo de la Facultad de Informática de la UCM con su revista *Sci-Fdi*.

P.- Para ir terminando. A veces y paradójicamente, da la sensación de que la ciencia ficción es un género sin futuro. En los anaqueles de las librerías dedicados a la ciencia ficción cada vez hay menos ciencia ficción y más espada y brujería... También se está produciendo una hibridación del género (ejemplo: Atlántida de Javier Negrete) ¿El posmodernismo acabó en la poshistoria y las poshistoria fulminó a la racionalidad?

R.- El libro de Negrete desde mi punto de vista es pura ciencia ficción, aunque contiene algunas otras cosillas por ahí incluidas. Y es curioso que menciones la poshistoria porque es una proyección lógica del futuro y nos hemos llevado mucho hablando de la ucronía que lo es de la historia.

P.- Y por último, hazme una sinopsis de cómo es el programa de radio que diriges y coméntame si desde esa posición has observado muchos cambios en el perfil de los aficionados a la ciencia ficción y en el de los autores.

R.- El programa de radio se llama “A través del espejo” y ahora terminamos la tercera temporada. Se emite en UniRario, la radio de la universidad de Huelva, a través de la FM en Huelva, 103.6, y por internet tanto en directo como en podcast.

En la primera y segunda temporadas fuimos tres personas las encargadas del programa y en este último curso 2010/11 he tomado yo las riendas en exclusiva. El esquema que sigo es en la primera media hora del programa hablar de las novedades en literatura y cine, una sección fija que se denomina los clásicos de la ciencia ficción, donde me detengo en la crítica de algunos clásicos de la literatura y en la segunda parte lo más

habitual es contar con un invitado, escritor, editor, crítico o investigador, con el que hablamos de literatura fantástica. Por el programa han pasado casi todos los actuales escritores del género en España, desde Rafael Marín, hasta Laura Gallego, pasando por Javier Negrete, Juanmi Aguilera, Susana Vallejo, Santiago Eximeno, Pilar Barba, David Mateo, Joaquín Revuelta, Raúl González, Susana Eevee, Víctor Conde, Fernando Ángel Moreno, Alfonso García Figueroa, Rodolfo Martínez y muchos mas. Me siento particularmente contento de que todos ellos hayan tenido cabida en un programa universitario que pretendió en todo momento acercar al oyente la literatura fantástica, acentuando la presencia de los autores españoles.

He podido observar que este tipo de temas interesan a personas que nunca habrías pensando. Hemos recibido felicitaciones sobre temas que no imaginé nunca que surtieran ese efecto, por ejemplo la “resurrección en la ciencia ficción” que hicimos en una semana santa o “los dioses mitológicos en el tebeo” de hace muy poquito. Así que creo que el público en general se interesa por estos temas y que si no son “fandom”, si que son aficionados a leer y a escuchar. En ese aspecto estoy mas que satisfecho del programa y de su acogida.

Diciembre de 2011

Entrevista a Casilda de Miguel (ECM)

Casilda de Miguel:

“La fuerza del cine para crear imaginarios y mitos es un hecho”

Casilda de Miguel es doctora en Ciencias de las de la Información (Periodismo) por la Universidad del País Vasco, licenciada en Filosofía y Letras (Románicas) por la Universidad de Deusto y diplomada en Cinematografía (Cátedra de Cinematografía) por la Universidad de Valladolid.

En la actualidad trabaja como profesora titular de Universidad en el Departamento de Comunicación Audiovisual Y Publicidad de la Facultad de CCSS y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco, donde imparte las asignaturas: Lenguaje Audiovisual, Historia del Cine y Videocreación.

P.- Como bien sabes, es difícil poner fecha al nacimiento de la ciencia ficción. Particularmente, y por dar alguna, me decanto por 1818, con *Frankenstein*. Lo que sí tengo más claro es que con *The time machine* y los romances científicos de la época, hay un antes y un después, y la prospectiva cobra fuerza. Los adelantos científicos y tecnológicos marcan el fin de siglo y despiertan la imaginación de los creadores en todos los ámbitos. El cinematógrafo se patentó en 1894 y la obra de Wells fue publicada en 1895 ¿Hasta qué punto esa coincidencia temporal ha podido influir en que la literatura de ciencia ficción haya sido trasladada al cine casi desde el inicio del séptimo arte?

R.- Bueno, es cierto que la mayor parte de las historias de ciencia ficción coinciden en señalar *El viaje a la luna* Georges Melies (1902) como la primera película significativa de este género. Aunque es probablemente el primer film basado en la obra de un escritor de ciencia ficción, más que trasladar la literatura al cine lo que- desde mi punto de vista- hace el gran Melies es inspirarse en dos obras, la novela de Julio Verne *De la tierra a la luna* de la que incorpora la idea del cañón para el lanzamiento, y la de H.G. Wells que citas *El primer hombre en la luna* de la que toma la idea de los selenitas.

La pregunta es ¿Pensaba Melies hacer un film de ciencia ficción? Pues con seguridad no lo sabemos pero el resultado mas bien parece el de una adaptación absolutamente

libre. El trabajo de alguien con un objetivo claro, crear espectáculo visual, “ilusión”, entretenimiento, humor..., ofreciendo una escenografía elaborada, un film plagado de trucos, de acción, con apariciones y desapariciones, y una estética con claras referencias al *music-hall* y al *vaudeville*.

Y la otra pregunta interesante es ¿Alguien pensó en el momento de su estreno que esto era ciencia ficción? Probablemente tampoco ya que para poder hablar de un género, en este caso de ciencia ficción, es necesario que el espectador/lector sea consciente de las estructuras que unen varios films en una sola y única categoría, no olvides que el género es un sistema normativo de clasificación, pero es un sistema a posteriori. Una vez elaborado, la comparación con textos anteriores y otros posteriores nos permite marcar su trayectoria.

Este énfasis en el espectáculo audiovisual (en los recursos visuales, en los efectos especiales) más que en el relato se mantiene a lo largo de la historia en toda una serie de películas enmarcadas dentro del género en las que la aplicación de la tecnología cumple dos funciones claramente diferenciadas:

a.- Una, crear mundos (situaciones, criaturas) imposibles con aspecto de real o al menos de algo verosímil. Los efectos especiales son absolutamente necesarios para proveer las imágenes de fenómenos no existentes: ciudades futuristas, planetas, naves, *aliens*, procesos de mutación...es decir, funcionan para hacer posible lo imposible, creando las imágenes necesarias para construir la historia.

b.- Otra, crear espectáculo audiovisual. Aquí se convierten en un muestrario de los avances tecnológicos (traca de efectos que mantengan al espectador hipnotizado ante la pantalla) resultando intrusivos porque interrumpen la narrativa o la dejan de lado.

P.- Sostienes o has sostenido que definiciones para la ciencia ficción hay tantas como personas han tratado el tema. Estoy completamente de acuerdo, pero ¿podrías definir o delimitar la ciencia ficción cómo género cinematográfico?

R.- Creo que habría que empezar señalando que el sistema de género es inherentemente temporal y mutable. Una vez dicho esto y tratando de dar respuesta a tu pregunta, lo primero que observamos es que la ciencia ficción es un género, aparentemente, fácil de reconocer pero difícil de definir.

Como el cine de terror o la fantasía heroica, puede considerarse inicialmente como un subgénero del fantástico que se ha ido definiendo hasta alcanzar su propia identidad.

Pero observamos que la clasificación en géneros no es un procedimiento neutral ni totalmente objetivo, de hecho cómo definimos los géneros depende, en parte, de nuestro propósito.

No existen modelos cerrados ni siquiera un acuerdo unánime con respecto a la definición de cada uno de ellos por lo tanto no se deben establecer reglas rígidas de inclusión/exclusión. Los géneros, como señala Stephen Neale, no son sistemas sino procesos de sistematización, es decir, tanto su forma como sus funciones son dinámicas. El género se encuentra en un proceso continuo de negociación y cambio. Los géneros se mezclan, se solapan, las fronteras son cada vez más permeables por ello debemos tender hacia una definición del concepto mas inclusiva y que contenga los cruces genéricos.

Bajo el término ciencia ficción parece que cabe todo: la reflexión sobre la ciencia, la pseudociencia, la utopía, la distopía, el futuro, el pasado, las grandes obras maestras, los auténticos bodrios, las películas de serie B, las grandes producciones... lo que está claro es que la ciencia ficción es un género de ficción (no se debe definir la ciencia ficción exclusivamente en función de su contenido científico, de hecho son muy escasas las películas del género que se han utilizado para ficcionalizar la ciencia. Esta evidencia llevó a autores como Robert Heinlein a sugerir que sería mejor usar el término “ficción especulativa” ya que se adecua mejor a la realidad de unos textos que no siempre son expresión de la ciencia), de ficción especulativa que explora los efectos de la ciencia y de la tecnología en la sociedad, aunque también es verdad que no son excepción las ocasiones en las que se usa la ciencia como mero elemento formal, reducida a decorado, o como elemento temático para justificar una historia que en muchas ocasiones es de carácter distópico. La ciencia ficción, señala Susan Sontag, descansa en la “estética de la destrucción que aparece representada a través de la imagería. Se basa más, afirma, en el desastre, en la amenaza, en el miedo que en la ciencia. Esta idea que podemos encontrarla en otros tipos de ficción adquiere un nuevo sentido en el relato de ciencia ficción en su justificación. La razón de la amenaza viene siempre motivada por el mal uso del conocimiento científico.

Así que podríamos decir que la ciencia ficción, delineada en torno a las palabras “ciencia” y “ficción”, es un género de ficción especulativa que, como afirma Susan Sontag, tiene más que ver con la “estética de la destrucción” (escenarios apocalípticos, regímenes totalitarios, tecnologías que esclavizan al ser humano, situaciones consecuencia del uso desastrosos de los recursos), con la “imaginación del desastre”, que con la ciencia. Busca, aunque se ubique en mundos posibles o en futuros

imaginarios, materializar en la pantalla los miedos, las paranoias, las angustias individuales y/o colectivas que existen en la sociedad actual.

Es un género que no deja a nadie indiferente, cuenta con grandes defensores y grandes detractores

P.- La evolución, con sus altibajos, ha sido casi exponencial en cuanto al número de películas ¿a qué se puede achacar?

R.- La historia de un género es más la historia de su evolución y de sus mutaciones que de su extinción, ya que el cine de géneros busca siempre dar respuesta a los intereses cambiantes de la audiencia, adaptándose a las necesidades del espectador que son las de la industria.

Esto lo vemos bastante claramente en los *remakes* que responden a la necesidad de contar una y otra vez la misma historia pero ofreciendo una nueva experiencia. Así, si comparamos por ejemplo *La guerra de los mundos* de Byron Haskin (1953) con el *remake* de Steven Spielberg (2005) nos encontramos con dos visiones distintas del terror ante la amenaza del exterior. Muchas cosas han cambiado como consecuencia de la necesidad de adaptar el relato al momento, quizás la que primero llame la atención sea la que tú citas. Aunque el film de Haskin fue ciertamente fruto de un esfuerzo tecnológico, el filme de Spielberg es una versión “mas grande, más cara y con más acción”, una superproducción precedida de una fuerte promoción que responde a las estrategias de marketing adoptadas tanto por las *Mayors* como por algunas productoras independientes para atrapar a un público adolescente y familiar. El otro cambio fundamental parte del hecho de que no se pueden contar las cosas de la misma manera, ya no estamos en plena guerra fría, la sociedad, los valores, las relaciones, los miedos en el 2005 no son los mismos que en 1953, así que el film de Spielberg lo que refleja son las fisuras y los conflictos endémicos a nuestra sociedad postmoderna: la pérdida de confianza en las instituciones, la escritura del héroe como un antihéroe que ya no busca salvar al mundo sino a su desestructurada familia y a si mismo, la sensación de desorden, de desprotección, de éxodo a no se sabe dónde porque no hay ningún lugar seguro, porque no se sabe como atajar la amenaza... La época en la que el filme se produce deja su huella en el producto que crea. Si consideramos los dos filmes y la novela de Wells, observamos que los textos tienen edad, que cada uno de ellos está íntimamente relacionado con el momento en el que aparece.

P.- Todos tenemos la imagen del primer Frankenstein cinematográfico y me imagino que el porcentaje de los que han leído la obra de Shelley no debe ser muy alto. Creo que películas como *El enigma de otro mundo* o *La invasión de los ladrones de cuerpos* han sentado unas bases que están grabadas a fuego en la mente de lectores y espectadores y que permiten a los creadores partir de ellas para contar nuevas historias. ¿Consideras que esto es así?

R.- La fuerza del cine para crear imaginarios y mitos es un hecho. Relacionar, por ejemplo, el verde con los alienígenas es algo que- yo creo- deriva directamente de la iconografía del cine y del comic donde los marcianos son verdes, la kryptonita es verde, y cuando se abate a un extraterrestre se muta en una masa viscosa verde...Y ese referente está ahí para mantenerlo, reconstruirlo o parodiarlo.

P.- En el caso del viaje a través del tiempo, la versión de George Pal ha transcendido, popularmente, mucho más que la novela de Wells al igual que sucedió con Frankenstein.

El diseño de la máquina temporal, la constatación del paso del tiempo en el maniquí de la tienda de moda, y los eloi y los morlocks se han convertido en iconografía del siglo XX gracias a Pal. ¿Hasta qué punto en la literatura más actual de ciencia ficción, la del del siglo XXI (también por poner una fecha), pesa más la influencia cinematográfica que literaria?

R.- Pues la influencia del cine en la literatura se ve en escritores como Howard Waldrop pero no tengo suficientes datos para responder a tu pregunta, sólo podría contestarte con una anécdota. Verás, en la Facultad de Ciencia y Tecnología de la Universidad del País Vasco se convoca, -este año se ha celebrado la XXIII edición-, el certamen literario Alberto Magno de Ciencia Ficción, en el que vengo colaborando como miembro del jurado desde su puesta en marcha en 1989. Dentro del total de los relatos que llegan cada año, siempre llegan algunos (pero no son la mayoría) con una escritura mas visual. Pero bueno, esto también lo encontramos en la novela. Hay autores/as que optan por novelas muy cinematográficas pensando, entre otras cosas, en la posibilidad futura de que pueda ser llevada al cine.

P.- Volviendo a la estrecha relación del cine con la literatura considero paradigmático el caso de *Blade runner*. Ridley Scott coge un relato corto (y normalito, nada excepcional) de Dick, lo convierte –a mi entender- en un obra maestra del cine y ahora, Rosa Montero, escritora generalista aunque haya tocado el género en una ocasión anterior, hace un *spin off* de la película. ¿Hasta qué punto la ciencia ficción está dejando de ser un género literario –puede que también cinematográfico- para convertirse en algo transversal?

R.- Sí, estoy de acuerdo contigo, *Blade runner* de Ridley Scott (1982) es un claro ejemplo de un film de ciencia ficción cuyo impacto y valor cultural ha superado con creces al del relato del que procede. Además consiguió que la novela de Philip K. Dick se convirtiera, a raíz del éxito de la película, en probablemente la mas leída de este autor. Es el film y no el relato literario el que se ha convertido en el centro de referencia de la teoría cultural postmoderna.

Si nos preguntáramos ¿qué elementos de la experiencia de la lectura del texto original son restaurados para ser vistos en la adaptación cinematográfica? Comprobaríamos que no se puede hacer un análisis en paralelo porque el paso de un medio a otro no es simplemente un proceso de traducción. Las distancias entre el escritor y el director –en este caso- son tan tremendas que, yo creo que es mejor considerarlos por separado. Scott mezcla las claves genéricas, recicla de forma irónica las convenciones del cine negro y de sus personajes. Cuenta una historia propia del cine negro pero valiéndose de una puesta en escena propia de la ciencia ficción. Se vale del pastiche, de la esquizofrenia temporal..., recursos que Frederic Jameson cita como características propias de la condición postmoderna (la pérdida del sentido de la historia, de la identidad, la sensación de que estamos condenados a vivir un presente perpetuo... que es lo que les pasa a los replicantes...).

Estoy de acuerdo contigo, en este caso es el film más que la novela el que ha marcado el futuro de la ciencia ficción tanto cinematográfica como literaria.

Respecto a la transversalidad del género, creo que fue Sandra Bullock la que dijo en una ocasión que “la vida es la mayor experiencia de ciencia ficción que existe”. Sin ir tan allá, lo que sí es cierto es que la ciencia ficción está (o puede estar) presente en todos los medios de expresión artística. Los temas, la imagería, la podemos encontrar en el comic, el video, la pintura, la fotografía, la tv., los videos musicales, los videojuegos, la publicidad....

En este momento, cualquier intento de aproximación a la estética contemporánea de la ciencia ficción depende de nuestra comprensión de cómo las nuevas tecnologías han alterado nuestra experiencia del espacio y del tiempo tanto en la construcción de los relatos y en los modos de representación como en nuestras experiencias cotidianas.

Los nuevos medios proporcionan nuevas posibilidades narrativas que afectan a la construcción de los relatos y que se evidencian con especial fuerza en el cine de ciencia ficción.

Febrero 2012

Entrevista Yolanda Molina-Gavilán (EYM)

Yolanda Molina-Gavilán:

“Si hubiera sido escenificada como la zarzuela que fue antes de ser novela, *El Anacronópete* habría sido un magnífico espectáculo”

Desde que cayó en sus manos un ejemplar de *El Anacronópete* que editó el Círculo de Lectores Yolanda Molina-Gavilán pensó en la posibilidad de traducirla, anotarla y prologarla. Propuso el proyecto a la editorial académica Wesleyan University Press en el año 2006. En el momento de esta entrevista la novela estaba en prensa y se supone que verá la luz en 2012 con el título *The Time Ship: A Chrononautical Journey* dentro de la serie “The Wesleyan Early Classics of Science Fiction”, a cargo de Arthur B. Evans, conocido crítico de la obra de Verne.

P.- Corrígeme si me equivoco ¿Española de nacimiento y norteamericana de formación?

R.- Sí, soy española, de Madrid, y mis estudios universitarios los hice en EE.UU. Mis tres títulos universitarios son de tres universidades estadounidenses (Bachelor of Arts por la University of Wisconsin, Masters of Arts por la University of Oregon y Ph.D por Arizona State University)

P.- ¿Cómo se produce el contacto con la ciencia ficción española?

R.- Mi interés por la literatura de ciencia ficción remonta a mi primera juventud, por supuesto, ya que las obras clásicas de Verne, Huxley, Orwell o H.G. Wells me hicieron soñar en su momento, pero me decidí a estudiar la producción del género en español cuando descubrí a Angélica Gorodischer en uno de mis cursos del doctorado dictados por el profesor David W. Foster en Arizona State University. Uno de los cuentos de la escritora argentina picó mi interés y, como estaba buscando tema para mi disertación doctoral y, apoyada por el magnífico profesor Foster, comencé a indagar y a descubrir a diferentes autores españoles y latinoamericanos.

P.- ¿Fue el tema de tu tesis?

R.- Mi tesis de 1996 se tituló *La ciencia ficción hispana: un estudio de casos argentinos y españoles*. Está dividida en cuatro capítulos. En el primero, “La ciencia ficción como género” hablo en general de la ciencia ficción en español, la marginalidad en la que se ha encontrado históricamente y doy un repaso a la (escasa) bibliografía que pude encontrar sobre el tema. En el segundo capítulo, “Ciencia ficción y mitología” estudio varios relatos y novelas cortas bajo el prisma de la mitología y la revisión de mitos. Estos ejemplos son *La caída del imperio galáctico* de Carlos Saiz Cidoncha; *Las islas del infierno*, de Ángel Torres Quesada; *Mundo de dioses* de Rafael Marín Trechera, *La Nave*, de Tomás Salvador, *Gu Ta Gutarrak* de Magdalena Mouján Otaño, *La sensatez del círculo* de Angélica Gorodischer; *El primer día del mes del año* de Alejandro Vignati; *La Anunciación* de Daína Chaviano y *El amigo de él y de ella* de Miguel Mihura. El tercer capítulo, “Ciencia ficción e ideología” se centra en hacer notar cómo el género es idóneo para insertar o a veces encubrir una cierta ideología. Los ejemplos que utilizo en esta parte son siempre cuentos o novelas: *Los embriones del violeta* de Gorodischer; *Salud mortal* de Gabriel Bermúdez Castillo; los cuentos en *Futuro Imperfecto* de Domingo Santos; *Acronia* de Pablo Capanna y *La victoria de Napoleón* de Carlos María Carón. Por último, además de mis conclusiones, añado un anexo sobre los neologismos lingüísticos del género.

P.- Posteriormente, publicaste el libro *Ciencia ficción en español* ¿Qué diferencias hay con la tesis?

R.- El título de mi monografía, publicado por Edwin Mellen Press en 2002, es *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*. El libro está basado en gran parte en la tesis pero su contenido fue editado y aumentado, notablemente con un apartado dedicado a la contribución de las mujeres al género y también añadiendo y analizando varios ejemplos de la producción cubana y mexicana. Sus cuatro capítulos son: “La ciencia ficción como género”; “Ciencia ficción y mitología”; “Ciencia ficción e ideología” y “El lenguaje de la ciencia ficción”. También, y tal vez como mi mayor contribución al estudio de la ciencia ficción en español, mi monografía expande y cataloga la bibliografía original de mi tesis en una Bibliografía Selecta de Obras Críticas dividida en dos apartados: Ensayística sobre la ciencia ficción y Ensayística sobre la

ciencia ficción hispana. Más adelante utilizaría esta bibliografía como base para una bibliografía mucho más amplia que recoge obras de ciencia ficción latinoamericana catalogada por países y por año de publicación, es decir, una cronología. Este proyecto, para el que conté con la colaboración de varios críticos especialistas del género, fue publicado primero en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* y más adelante en *Science Fiction Studies*, quizá la revista académica más conocida e influyente dedicada a la literatura del género en EE.UU.

P.- Centrándonos en la ciencia ficción española ¿qué valoración harías de la misma y cuál sería su importancia, si la tiene, en el contexto literario internacional del género?

R.- Este juicio lo hago de modo muy general en mi monografía, basándome en las obras que tuve en mis manos y en la poca crítica que pude obtener en su momento. Como, afortunadamente, ha corrido mucha tinta desde entonces, no me siento preparada para dar un juicio o valoración sobre la ciencia ficción española en este momento. Dejo esa labor a otros críticos mucho más entendidos que yo en la materia. Puedo decir, eso sí, que los últimos ejemplos de ciencia ficción española que he leído me han sorprendido por su variedad y su calidad. Puedo destacar especialmente las obras de Elia Barceló, Juan Miguel Aguilera, Lola Robles y Rosa Montero, pero obviamente me dejo a muchos otros en el tintero solo porque últimamente me he dedicado más a la producción finisecular, con la traducción de *El Anacronópete*. Puedo indicar, eso sí, que esta obra, injustamente a mi juicio, no parece haber tenido gran repercusión internacional ni haber influido en la producción de ciencia ficción española posterior. (Mi agradecimiento a Jaureguizar por haberla rescatado del olvido). Otro autor pionero del género que me parece interesantísimo es Nilo María Fabra y me complace ver que algunos de sus relatos han aparecido hace poco en la colección *La Guerra de España con los Estados Unidos y Otros Relatos*, editado por David González Romero. Andrea Bell y yo incluimos uno de los relatos de Fabra en nuestra antología de 2003 *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. pero tal vez sorprenda al lector español ver que también incluimos un cuento de ciencia ficción. de un autor canónico como Miguel de Unamuno.

P.- ¿Cómo definirías el panorama contemporáneo internacional de la ciencia ficción? ¿Es extrapolable al español?

R.- No me considero tan experta en el tema como para dar mi opinión al respecto pero sí resulta obvio que la ciencia ficción como género goza de más prestigio fuera de España que dentro, sobre todo a nivel académico y sobre todo en EE.UU.

P.- Algunos teóricos han visto en el fandom español un obstáculo para el desarrollo del género más que una ventaja ¿Cuál es tu opinión al respecto?

R.- Creo que el fandom no debe ser un obstáculo para los teóricos que, sencillamente pueden no fijarse en el fenómeno si es que les molesta. Creo que la existencia de un público aficionado, cultivado en el género y exigente solo puede producir mejores obras ya que los escritores de ciencia ficción seguramente se ven a sí mismos más responsables ante sus lectores.

P.- Apenas hay estudios académicos sobre la literatura de ciencia ficción española ¿Sigue siendo infravalorada o, realmente, se la puede considerar una suerte de infraliteratura?

R.- No creo que sea infraliteratura en general. Por supuesto que existen ejemplos que no son de gran calidad literaria porque responden a una fórmula, sus escritores no se toman en serio a sí mismos o sus editores no les exigen gran calidad literaria. Pero eso sucede en todos los géneros. Considerar la ciencia ficción infraliteratura es un prejuicio que ya va siendo hora que dejemos en el olvido. En cambio siguen siendo infravalorados y pasados por alto los muchos ejemplos de buena literatura dentro del género. Algo así sucedía con la literatura negra o detectivesca hasta que se puso de moda estudiarla y hubo un verdadero *bum* de ese género, que por cierto me encanta también. Estos dos géneros son en realidad muy similares, ya que a ambos parece aburrirles lo cotidiano, lo ordinario y prefieren ocuparse de lo extraordinario. Me parece que ocuparse de lo extraordinario sea más fiel a la idea original de la literatura, es decir, más literario al fin y al cabo.

P.- El Anacronópete, hasta hace muy poco, ni “existía”. Jaureguizar, más menos, lo sacó a la luz y, ahora, vosotras, según he podido leer lo estáis dando a conocer en círculos académicos internacionales ¿Qué destacarías de esta obra?

R.- Su humor, su ligereza y la crítica social suave y melancólica mezclada con un cierto “dolor de España” que se desprende de ella. No por nada se considera a Gaspar como pionero del teatro social español. Gaspar escribió *El Anacronópete* en forma de zarzuela mientras estaba en China ejerciendo sus funciones diplomáticas y sintiéndose en cierta medida lejos de su patria y de los círculos literarios donde preferiría estar. Si hubiera sido escenificada como la zarzuela que fue antes de ser novela, *el Anacronópete* habría sido un magnífico espectáculo.

P.- Sabemos que termina en “todo ha sido un sueño”, pero cualquiera que se lo haya leído comprende que es lo de menos y que aunque su autor no estuviera, posiblemente, pensando en ello, es un libro de ciencia ficción canónica (por decirlo de alguna manera) ¿Estáis de acuerdo con esta apreciación?

R.- Sí, absolutamente. El hecho de que la frase final sea esa no borra la totalidad de la obra y pienso que sería injusto juzgarla por ella.

P.- ¿Es cierto que se está preparando una traducción al inglés? ¿Cómo surge? ¿Quién la promueve? ¿Quién y cuándo la va a editar?

R.- Desde que cayó en mis manos un ejemplar de *El Anacronópete* que salió en Círculo de lectores yo misma tuve la idea de traducirla, anotarla y prologarla. Propuse el proyecto a la editorial académica Wesleyan University Press en el año 2006. Seis años más tarde verá por fin la luz, ya que se supone que saldrá en primavera de 2012 como *The Time Ship: A Chrononautical Journey* dentro de la serie “The Wesleyan Early Classics of Science Fiction”, a cargo del gran Arthur B. Evans, conocido crítico de la obra de Verne. En mi propuesta hice hincapié en el hecho de que no existiera hasta la fecha en esta serie un representante de la ciencia ficción finisecular del mundo hispano. Creo también que nuestra traducción es muy cuidada porque hemos sido dos a colaborar estrechamente en ella y a poner todo nuestro empeño en que fuera un trabajo de calidad. He de decir igualmente que este proyecto ha sido el más placentero en el que me he

embarcado hasta la fecha. Ha sido emocionante, por ejemplo, tener en mis manos el manuscrito original de la zarzuela que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid y haber sido yo la responsable de que lo digitalizaran por vez primera. Estoy contentísima, además de que la obra de Gaspar esté teniendo resonancia internacional ya, aún antes de ser publicada.

P.- Si no he entendido mal el prólogo, la introducción, la presentación (no sé exactamente que será) corre de vuestra pluma e investigaciones ¿Me lo podéis adelantar para que sea convenientemente citada en mi tesis o, en su defecto, hacerme una pequeña sinopsis?

R.- Te adjuntaré nuestra introducción en un documento aparte para que puedas citar correctamente. Te mando el manuscrito, obviamente, pero el libro saldrá esta próxima primavera por Wesleyan UP. En este momento estamos corrigiendo las galeras.

P.- ¿Podemos considerar que la primera máquina del tiempo literaria es española?

R.- Sí, definitivamente es española. Enrique Gaspar fue su inventor.

P.- ¿Es el humor, a veces absurdo, que destila esta obra un inconveniente a la hora valorarla? (Una de mis novelitas –el diminutivo es por extensión, no por calidad– preferidas de ciencia ficción, casi mi prozac, es Sin noticias de Gurb. También me encantan Marciano vete a casa, y La guía del autoestopista galáctico...)

R.- El humor es una de las características que identifiqué como típica a gran parte de la producción de ciencia ficción en español, y posiblemente sea la mayor razón por la que yo misma encuentro apetecible su lectura. Sin constantes dosis de humor, creo, no sería capaz de sobrevivir uno solo de mis días.

P.- Cambiando de tercio. En tu libro mencionas *Temblor* de Rosa Montero. Veinte años después la misma autora ha publicado *Lágrimas en la lluvia* (para mí, un fix up de Blade Runner, lo que no le resta mérito a la obra) y aunque ella abunda en que es una obra de ciencia ficción, el término no aparece por ningún lado en el libro ni en el catálogo de la editorial. Aquí sigue estando mal visto para los editores

**(pienso que el público lector es más abierto) decir que una novela es ciencia ficción
¿Sucedo lo mismo con la ciencia ficción anglosajona?**

R.- La misma impresión me dio a mí cuando me leí *Lágrimas en la lluvia* este verano pasado. Es la segunda obra de ciencia ficción de la magnífica Rosa Montero, y esta vez ya una obra totalmente dentro del género, y sin embargo Seix Barrall no “se atreve” a mencionar las dos fatídicas palabras en ninguna parte de la portada o la contraportada y seguramente tampoco lo hace en ninguno de sus materiales de marketing de la novela. Y por supuesto me imagino que *Lágrimas en la lluvia* se podrá encontrar en la sección de “literatura seria” de las librerías, no en la sección de ciencia ficción o fantasía. Pienso que, salvo raras excepciones, en España sigue habiendo mucho prejuicio ante el género, no solo por parte de los editores sino también por parte de los críticos literarios.

P.- Me imagino que, como en mi caso, aunque no sea vuestra especialidad, lo sucedido en el CERN os habrá llamado la atención pues puede cambiar ciertas ideas hasta ahora inamovibles. A mí me ha asombrado que el diario El Mundo del 24 de septiembre de 2011, en su portada, apareciera “el viaje en el tiempo” como una posibilidad. ¿Cómo se ha vivido esta noticia en Estados Unidos? ¿Se está especulando sobre las posibilidades “reales” del viaje en el tiempo en círculos académicos y periodísticos?

R.- Para responder a esta pregunta voy a citarte la respuesta que me dio un compañero español, Eduardo Fernández, profesor de física que dice: “El experimento en el CERN ha causado mucha sensación ya que la teoría de la relatividad de Einstein, la cual siempre siempre ha dado resultados correctos, dice que ningún tipo de información o materia puede ir a velocidad más que la luz. En el experimento de CERN unas partículas llamadas neutrinos con muy poca masa han sido detectadas en un laboratorio italiano (a unos 700 km de CERN) al parecer con velocidad mayor que la de la luz (un pelín más). Yo sinceramente no entiendo mucho de esto - solo decir que es prematuro llegar a conclusiones ya que los mismos autores del *paper* lo dicen al final del artículo: es decir, ellos dan el resultado pero no se atreven a hacer especulaciones. El resultado es tan inesperado que ahora habrá varios grupos en el mundo que se dedican a replicar el experimento para corroborar que el resultado es cierto y que no hay algún error que los científicos hayan quizá descuidado. Si el resultado se corrobora (esto tardará meses

e incluso años) todavía habrá que analizar lo que significa. Viajar en el tiempo, aparte de no parecer que tenga sentido, rompe con muchas leyes de la física (*causality*, *entropy* etc), pero si la información puede ir más rápido que la velocidad de la luz hay muchas cosas que de repente parecen dejar de tener sentido: por ejemplo, la masa de un cuerpo crece según aumenta la velocidad, pero si la velocidad llegara a superar la velocidad de la luz entonces la masa pasa a ser un numero complejo, lo cual no tiene sentido. En fin, que hay que esperar para que todo esto se aclare. *In the mean time*, yo creo que viajar en el tiempo sigue siendo cosa de ciencia ficcion!” Al parecer los periodistas buscan titulares para llamar la atención y vender periódicos. No parece que los científicos serios estén pensando construir una máquina del tiempo por ahora.

Diciembre de 2011

Fernando Ángel Moreno:

“El problema de la ciencia ficción es que tiene cantidad de subgéneros y no es un género temático”

Fernando Ángel Moreno (Madrid, 1971) ha dedicado su carrera investigadora al estudio del lenguaje literario y a la literatura de ciencia ficción. Es autor del libro: *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo* (2011). Sus estudios han aparecido en las más importantes revistas españolas del género y en revistas científicas españolas y extranjeras, defendiendo siempre la fusión entre divulgación y academicismo, entre universidad y sociedad. Por ello, ha sido también uno de los fundadores e impulsores de la revista *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, ganadora de varios premios y máximo referente de la crítica de género en España, e impulsor de numerosos congresos, encuentros y proyectos literarios.

Se licenció y doctoró en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Complutense de Madrid con Premio Extraordinario de Licenciatura, Premio al Mejor Expediente del Colegio de Licenciados y Doctores en Filosofía y Letras de Madrid y Primer Premio Nacional Fin de Carrera.

Ha sido profesor en la Universidad Alfonso X de Madrid e investigador en la Universidad de Tartu, donde profundizó en sus investigaciones sobre Semiótica.

Desde hace seis años, imparte en la Guía del Ocio un taller sobre Crítica Cinematográfica financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid.

Actualmente imparte clases sobre Teorías y Estructuras del Lenguaje Literario, así como de teoría del teatro, el cine y el cómic en la Universidad Complutense de Madrid.

P.- ¿Qué te ha llevado a escribir un libro sobre teoría de la literatura? ¿No está todo dicho y escrito?

R.- Me interesa mucho escuchar cómo se lee, qué opina el que lee... No hace mucho leí que la literatura, la universal, se estudia como si fuera un experimento en vacío,

analizando la obra, mucho, pero poco más. Lo que es la lectura de “me tumbo en la cama y leo antes de dormir o voy en el metro leyendo” es el proceso de lectura que menos se estudia en la universidad. A mí, repito, me interesa mucho. Es lo que me interesa cuando estoy hablando con los escritores, con los aficionados. En *Teoría de la literatura de ciencia ficción española* he tratado de plasmar qué es lo que le pasa a la persona cuando lee.

P.- No todo el mundo considera la ciencia ficción literatura y tú sales con una obra de más de 500 páginas...

R.- Los teóricos de la literatura nunca han dudado que la ciencia ficción fuera literatura. Son los historiadores de la literatura los que dudan que ciertos géneros sean literatura. Desde 1915, las definiciones de literatura incluyen la ciencia ficción.

Comentaba con un crítico de Quimera, Antonio Rodríguez, y me decía que mi generación, la de la gente de 40 años –él tiene 22 o 23- tenía un problema con la generación de los que ahora tienen 60. Nosotros defendemos que la literatura de ciencia ficción es literatura. La gente de 20 o 25 años no lo defiende porque lo dan por supuesto, igual que opinan que el comic es bueno o que el cine de acción es bueno. Yo y ellos mucho más, hemos nacido en otro mundo, en un mundo de ciencia ficción, de fantástico, en el que al mismo tiempo leíamos a Joyce, Proust o a Faulkner.

¿Qué ha cambiado? Que muchas personas que estamos en la universidad nunca hemos visto esa diferencia. Una diferencia con la que nos cuesta luchar porque no entendemos a quien nos dice que esto no es literatura. Creo que es por desconocimiento absoluto y porque daban por sentado que esto o aquello era literatura y esto o aquello, no.

P.- Si mis datos son correctos no hay más de una veintena de tesis relacionada con la ciencia ficción en nuestro país. ¿Sigue siendo un tema peliagudo a la hora de afrontarlo desde la perspectiva académica?

R.- Regular. Sí es cierto que hay muy pocas tesis, pero de tres o cuatro años a esta parte se han escrito tantas como en los treinta o cuarenta anteriores. En la universidad, al menos en la de Filología que es la que conozco mejor, hay una gran apertura. Es más, yo no tengo ningún problema en publicar. Cuando a una revista científica de cualquier parte del mundo le envío un artículo lo reciben con los brazos abiertos y me piden más.

Son gente de nuestra edad que no tienen prejuicios. Hay más miedo, por parte de la gente que le gusta, y desconocimiento, por parte de quien lo estudia, que rechazo. Exceptuando a gentes ignorantes e incultas. No estoy insultando. Me refiero a gente que ni siquiera lo ha estudiado ni se lo ha planteado. No creo que nadie que haya estudiado algo de ciencia ficción saque al género del canon.

P.- Y, por supuesto, hablamos de la ciencia ficción como género con sus subgéneros, tal y como se entienden hoy los géneros...

R.- Tal y como se entienden los géneros, la ciencia ficción es un género. Es más, y así lo defiende en el libro, es un género estanco. Lo que a veces se plantea de dónde empieza la ciencia ficción y dónde el fantástico... Creo que está clarísimo dónde empieza uno y otro. Lo que pasa es que hay híbridos y siempre que se quiere criticar la definición de ciencia ficción se va a un híbrido, pero en realidad hay pocos híbridos.

El problema de la ciencia ficción es que tiene cantidad de subgéneros y no es un género temático. David Viñas, al igual que mucha gente joven, no defiende los géneros temáticos. Coincidimos en que ya no hay géneros temáticos, eso es algo superficial. Lo importante es cómo funcionan psicológicamente los géneros. Empeñarnos en hacerlos temáticos es lo que ha dificultado el estudio de la ciencia ficción.

P.- ¿Cómo funciona el género de la ciencia ficción?

R.- Con un pacto de ficción por el cual la persona que lee asume que lo que está leyendo no contradice ningún orden cognitivo suyo, pero le produce una desautomatización, un shock, por el cual dice: esto no ocurre hoy en día, no debería ocurrir, pero si ocurriera no sería extraño. Lo cual hace que se enfrente con sus propios universos de valores y sus propias convicciones. Con el fantástico se sabe que no puede ocurrir, entonces todo su mundo se destroza. La ciencia ficción dice que sí podría ocurrir sin que nada se rompiera en el universo... El problema es del lector pensando que el mundo no es así.

P.- En los anaqueles de las librería la ciencia ficción está mezclada con el fantástico. Javier Negrete en sus libros mezcla fantasía y ciencia ficción. La fantasía va para arriba, en ventas, y la ciencia ficción, para abajo...

R.- Sí, es cierto que el fantástico ahora vende más. Pero de los últimos dos a tres años a esta parte hay un emerger de la ciencia ficción en español enorme. Rosa Montero, Monteagudo, Palma... Aparte de las ventas, hay algunos autores como Ismael Martínez Biurrun que por ponerles una etiqueta serían los nuevos “degenerados”, refiriéndonos a que hoy en día, con esa cultura tan híbrida de lo popular y canónico se mezcla tanto, tan posmodernamente, que los autores se ven muy constreñidos. Ves muchas obra que por ventas, pero también porque al se le queda corto un género, mezclan muchísimas cosas, como hace Thomas Pynchon. En la actualidad, no tenemos reglas fijas.

P.- Rosa Montero reconoce que *Lágrimas en la lluvia* es ciencia ficción. En el libro no aparece por ningún lado el término y casi –en mi opinión- es un *fix up* de *Blade Runner*. ¿Las editoriales son más miedosas que el público y los autores?

R.- Yo, ahora, que estoy trabajando con varias editoriales te puedo decir que sí, que son mucho más miedosas. También es cierto que la etiqueta de ciencia ficción resta volúmenes porque la ciencia ficción es la consideración popular que va desde *Independence day* a *La humanidad en peligro* u *Hormigas gigantes* y eso la mentalidad española –en todo el mundo, pero aquí en particular- vende menos. Pero, por otra parte, también se están dando cuenta de que está cambiando la situación. Aunque también hay autores muy miedosos como Carlos Somoza. Ha negado que hiciera ciencia ficción dos veces delante de mí, en una mesa redonda en un congreso en la Carlos III y en una conferencia en el Instituto Cervantes. Cualquiera sabe que *Zig zag* es un libro de ciencia ficción canónico, de manual.

Algunos piensan que ponerle género a un libro es encasillarse... Lo cual nos lleva a otra cosa: los géneros son horizontes de expectativas. Algo no puede ser malo por ser ciencia ficción aunque algunas editoriales sí piensan que van a ser malos por el mero hecho de serlo.

P.- Y cómo se entiende entonces tanto prejuicio en literatura y que ocurra todo lo contrario en cine, televisión, cómic o videojuegos donde la ciencia ficción es el género casi por excelencia ¿los consumidores son diferentes?

R.- El cine independiente, de autor, etcétera, pocas veces hace ciencia ficción, lo hace Hollywood porque piensa que las grandes aventuras y efectos especiales venden. Igual

que en novela hay un lector de literatura de catástrofes que también compra. Creo que el espectador mayoritario de la película de catástrofes y de grandes explosiones en el espacio no es un lector habitual de libros. Eso es lo que pienso. Creo que hay esa divergencia. Si te fijas en el cine no ves a directores de prestigio, de culto -el equivalente a un Joyce- haciendo ciencia ficción, a pesar de que alguno lo haya intentado. Pero ves muchísima gente que te dice que *Blade runner* no es ciencia ficción, que *2001* no es ciencia ficción, sencillamente porque son obras de calidad, porque son filosóficas... Es falta de conocimiento.

P.- *El mapa del tiempo* de Félix J. Palma afirmas que es ciencia ficción (al plantearme incluirlo en esta tesis tuve mis dudas) ¿por qué?

R.- El viaje en el tiempo lo sostiene desde la plausibilidad lógica; no lo atribuye a nada sobrenatural. Lo que pasa es que este es un ejemplo de novela híbrida. Temáticamente podemos hablar de género policiaco, drama... Pero vuelvo a lo de antes, al género como manera de mirar. Pero pasa igual con *2001* que podría plantearse desde un punto de vista puramente antropológico.

P.- ¿Por qué una *Teoría de la literatura de ciencia ficción* ?

R.- Cuando utilizo un nombre para designar una cosa es porque estamos acostumbrados a distinguir una cosa entre otra; es algo necesario para distinguir cosas. Si la gente cuando habla de *El señor de los anillos* sabe que no es ciencia ficción hay que saber por qué en la mente de las personas funciona esa distinción. Podemos tener muchas dudas, y no me refiero a la persona de la calle que no ha leído ciencia ficción en su vida, me refiero a la gente que ha leído *El señor de los anillos* y ha leído a Clarke... Los lectores habituales distinguen perfectamente los textos.

Cuando empecé la tesis doctoral me planteé qué es lo que le ven y me di cuenta de que había un problema porque son muy variados los libros de ciencia ficción, hay tantísimos subgéneros que era imposible sacar una definición... Vale, quizá no se puede definir para todos y cada uno de los casos, pero quién utiliza el término sabe diferenciar perfectamente entre *Madame Bovary* y *Cita con Rama*. Esa distinción hay que analizarla y el problema que tuve es que esa distinción resultó mucho más complicada de analizar de lo que yo creía. Han sido doce años desde que leí mi primer libro de

teoría de ciencia ficción hasta ahora. Todo lo que he estudiado, los trabajos de la universidad, la tesis doctoral, los artículos, todo lo he volcado en el libro.

P.- El libro lo subtitulas *Poética y retórica de los prospectivo* ¿qué diferencia hay entre la literatura de ciencia ficción y literatura prospectiva, si es que la hay?

R.- El término es de Julián Díez y lo iguala, casi, al término de anticipación que no cuajó. Él sí considera que lo prospectivo –repito que el término es suyo– se basa en esas sociedades que podrían llegar a ocurrir realmente. El mundo, si sigue por los caminos que sigue, puede llegar a esto aunque no llegue a esto, pero la carretera sería plausible desde un punto de vista empírico, no sólo hipotéticamente.

Yo no lo vi tan claro porque me parecía que había que definir un subgénero de la ciencia ficción. Para él la ciencia ficción es lo que a partir de los años 40 empiezan a utilizar Gernsback y Campbell: literatura de aventuras y de descubrimientos científicos. Lo que importa es el desarrollo de una trama y ya está. Él lo distingue de Huxley y de Orwell que dice que son más filosóficos, más de anticipación porque seguían un género que ya se había iniciado en el siglo XIX y que trataba de la proyección de nuestros miedos socio-políticos en el futuro. A mí no me interesa esa distinción porque creo que ficción y tan plausible es una cosa como la otra.

La prospectiva es un adjetivo más que un sustantivo y hay novelas que tienen menos prospección y otras que tienen más.

P.- ¿Y la *space opera* como en el caso de Ángel Torres? Es aventura muy pura, pero en sus obras se nota que se ha empapado de los “grandes” de la ciencia ficción como los citados Orwell y Huxley...

R.- El límite está donde te acabo de decir: una base prospectiva para un desarrollo de aventuras. Del *Orden Estelar* he leído poco y no me gustó, pero la Trilogía de las Islas me gustó bastante. Tiene prospectiva, pero la mayor parte de la obra no va hacia lo prospectivo, por eso digo que yo lo pondría más como un adjetivo, como una tendencia: una obra puede tener más de ciencia, más de prospectiva o más de *space opera*. Ballard es casi completamente prospectivo, apenas hay aventura, o Úrsula K. Leguin. Torres Quesada tiene una base de prospectiva, pero le interesa más le peripecia. Hay obras

magníficas como es el caso de las escritas por Ian M. Banks con una base muy prospectiva que no deja de ser una novela de aventuras; y a mí me parece alta literatura.

P.- ¿Tiene términos propios la teoría de la literatura de ciencia ficción?

R.- Sí. El novum, ya aparece en una obra de Darko Suvin en el año 79, si no me falla la memoria. Igual que con cualquier lenguaje técnico necesitas un nombre para las cosas. A la gente le fastidia mucho utilizar términos técnicos.

P.- ¿En una novela puede haber más de un novum?

R.- Suvin habla de uno en cada libro normalmente, pero Suvin trabaja la ciencia ficción muy temprana, no se mete en la gran ciencia ficción del siglo XX. En general, lo que yo he detectado es que casi siempre hay un novum dominante aunque hay algunas novelas que pueden tener dos o más novum, como es el caso de *Hyperion*. Si hay muchos, puede ser un caos. Hablamos del novum como el centro estético y de desarrollo de toda la obra. Pequeños novum como subtemas o puntos estéticos puede haber muchos. Por ejemplo, el novum de *La mano izquierda de la oscuridad* es la raza, la especie, con unos sexos compartidos, que cambian, pero aparte tiene el novum de utopía o distopía. No obstante, el que mueve toda la trama y el desarrollo estético es el primero.

P.- ¿Se puede considerar el viaje en el tiempo como un subgénero literario de la ciencia ficción?

R.- Sí, siempre y cuando la premisa para el viaje en el tiempo no sea sobrenatural ni un sueño.

P.- No sé si estarás de acuerdo en que antes se solía viajar hacia el futuro y a partir de los 50 y los 60, al pasado...

R.- Sí, así es.

P.- ¿Por qué? ¿Es un reflejo del posmodernismo, de las poshistoria?

R.- Juan Miguel Aguilera dijo que el viaje al futuro se debió a los adelantos de la Segunda Guerra Mundial, que provocó una explosión tecnológica, y a la fascinación que produjo el viaje a la Luna con la consiguiente ilusión de hasta dónde se podía llegar. Cuando esas dos ideas se quiebran -el progreso tecnológico, aparentemente, no ha producido cambios tan grandes (aunque sí los ha provocado), y, por ahora, el viaje a las estrellas parece imposible o muy lejano- y le sumamos la crisis de pensamiento, buscamos raíces. Yo creo si no se escribe sobre el futuro tanto más que por el problema de la poshistoria -que lleva más a la redefinición de la historia, a la ucronía, y no a una ruptura con el futuro- es porque lo hemos dejado para desarrollar historias apocalípticas fruto del miedo que tenemos. De esto, pienso, hay mucho.

P.- Entonces, el tan manido futuro ha muerto no es tan descabellado, literariamente hablando

R.- Yo creo que más que manido ha sido tan frustrante el supuesto “no avance científico” que el futuro no ha llegado. Vuelvo a decir que es una sensación, porque sí ha llegado y hay adelantos que eran inimaginables en los años 60. El futuro no ha muerto, quizá nos ha decepcionado. Cuando escribía Delany sobre puertos espaciales u otros sobre *space opera* mostraban la esperanza de que íbamos a vivir en las estrellas y aunque muchas veces podían ser pesimistas era un sueño muy bonito. Ahora ese sueño no se ve plausible, pero hemos conseguido otros extraordinarios.

P.- ¿Se puede hablar de una estructura determinada o más afín a la literatura de ciencia ficción o estamos hablando de, como has dicho, una forma de mirar?

R.- En principio puede tener cualquier tipo de estructura. Sobre todo hoy en día que los géneros no son temáticos, pero tampoco son estructurales en general. La ciencia ficción admite cualquier tipo de estructura y hay novelas enloquecidas de ciencia ficción, como *La exhibición de atrocidades* de Ballard. Es cierto que en la propia génesis del género que empezó con autores muy poco cultos literariamente, las novelas eran muy lineales y hay cierta tradición de seguir con esa estructura lineal.

Aparte, opino, hay otro problema añadido. Muchos autores de ciencia ficción españoles actuales me han dicho: ya no escribo ciencia ficción porque es muy difícil y prefiero escribir fantástico. La ciencia ficción me exige unos recursos y un estudio de los

mundos enormes. Si además de crear un mundo con unas costumbres, unas leyes, una estética, tengo que hacer cosas estructurales, no acabo, me muero. Eso no quita para que haya obras como *El mapa del tiempo*, o una novela que me encanta que es *El enfrentamiento* con unos juegos estructurales maravillosos, dignos de alguna novela de Dick... Pero es que es muy complicado y te vas a lectores muy cultos y la ciencia ficción, entrecomillas, no tiene lectores muy cultos. Y una última cosa, el fandom español en general es muy inculto literariamente; quiere estructuras muy simples, lineales, y cada vez que ve algo diferente a eso, en los foros, en las revistas especializadas, lo machacan. Y yo he visto muchos escritores que han vivido de este mundillo, autoalimentándose. La buena ciencia ficción está siguiendo el *mainstream*, no el fandom (los aficionados que no se limitan a leer sino que participan de algún modo en el proceso del mercado editorial; tanto desde un blog o como editores o novelistas). Y eso que hay muy buenos autores de fandom, pero son muy pocos los que llegan lejos porque entran en una dinámica de autocomplacencia basada en el miedo a la experimentación y en la falta de apoyos literarios previos más variados.

P.- *El enfrentamiento* de Juan Carlos Planells tiene una estructura muy complicada que sólo permite la ciencia ficción...

R.- Ciertamente, una estructura endiablada. Es más, hay temáticas que son solo posibles en la ciencia ficción...

P.- Y en este caso del subgénero del viaje en el tiempo...

R.- Siempre que ha habido flashbacks en la literatura, desde Faulkner, etcétera, han sido estéticos o de memoria. No eran *flashbacks* reales. El hecho de que sea real lo cambia todo. Una cosa es que nosotros manipulemos un recuerdo y otra cosa es que no sea un recuerdo sino un hecho que se vuelve a producir y vuelve a cambiar otra vez las condiciones. Eso es completamente diferente.

P.- La mujer del viajero en el tiempo...

R.- Novelón.

P.- ... es de las cosas más emotivas que he leído en mucho tiempo y hasta los no aficionados a la ciencia ficción se han enganchado a la novela. Esta estructura es completamente novedosa y solo es posible porque es ciencia ficción.

R.- Creo lo que has dicho. Esa estructura no se puede igualar en ningún sitio. Te pueden decir, y muy sabiamente, que toda la novela experimental de los 50 y 60, el flashback, la elipse, es eso, que es lo mismo... y es verdad. O hablarte de Marcel Proust... y es verdad. La diferencia, una vez más, es que Proust es recuerdo y *La mujer del viajero en el tiempo* es un hecho real. La estructura puede ser la misma. Es decir, en la página cuatro hay un salto temporal, en la página diez, otro. Y eso lo han hecho un montón de escritores: Faulkner, Proust, García Márquez, Carlos Fuentes. Pero el fondo que mueve esa estructura hace que su percepción sea completamente diferente para el lector. Y hay una cosa curiosa de *La mujer del viajero en el tiempo*; fue un bombazo cuando salió y ya se ha olvidado y yo estoy extrañadísimo de por qué no se habla de ella.

P.- ¿Cómo anda de salud la ciencia ficción española?

R.- En mi opinión -y siento hablar tanto del fandom, pero es que creo que ha influido muchísimo en la forma de escribir- la ciencia ficción española o de personas que están fuera del fandom (no solo españoles, sino en español) está en un momento dulce. Desde *Asesino cósmico* de Robert Juan-Cantavella, a *El fondo del cielo* de Rodrigo Fresán, *Los muertos* de Jorge Carrión, *El año del desierto* de Pedro Mairal, *Plop* de Pinedo... es brutal.

P.- Y *La última noche de Hipatia*, de Eduardo Vaquerizo que a priori parece ciencia ficción clásica con viaje en el tiempo al uso, pero no lo es tanto ¿Qué te parece?

R.- Vaquerizo está intentando salir del fandom y la palabra, para él, es más importante que la peripecia. Una profesora titular de literatura de la Complutense me dijo que era una novela extraordinaria, que había retratado perfectamente a Hipatia. Mientras, el fandom hablaba de una novela entretenida que no valía tanto la pena.

P.- Le da una vuelta de tuerca al viaje en el tiempo y a la historia haciendo que todo encaje a la perfección...

R.- Vaquerizo es enormemente culto, lee de todos los géneros, es ingeniero aeronáutico, le encanta el jazz, es muy posmoderno y se ve que en su cabeza está trabajando todo simultáneamente y nada de lo que le sale es forzado, aunque yo esté haciendo de psicólogo de salón.

P.- Para hablar de ucronías he cogido dos ejemplos norteamericanos: *El hombre en el castillo* y *La conjura contra América*. Dick, en su día, un desharrapado y Roth, un genio que parece que ha inventado la ucronía. Es sólo una opinión, por supuesto.

R.- Yo lo que creo es que *La conjura contra América* supone la introducción de la ucronía de la mano de uno de los grandes autores contemporáneos y ha sido un gran descubrimiento para el gran público. Para mí, como ucronía es mala porque utiliza recursos que reconocemos facilones los que llevamos leyendo ucronías muchos años.

La novela sí me gustó –me gusta mucho Philip Roth- sobre todo la creación de los personajes y de las relaciones familiares; su forma de profundizar en la vida de las personas. *Danza de tinieblas* también de Vaquerizo o *Lo que el tiempo se llevó* son novelas que solo tocan retazos de personajes. Roth utiliza una estructura que comienza en un punto y empieza a sacar subtramas como hizo en *Pastoral americana* o *Me casé con un comunista*.

P.- A la ciencia ficción siempre se le ha achacado la escasa profundidad de los personajes y su falta de desarrollo

R.- La ciencia ficción hasta los años 60 o 70 era una novela de tesis: yo quiero plantearte un problema de la humanidad o de la sociedad en su conjunto. Si eso lo hago utilizando unos personajes con unos conflictos muy personales, muy raros como hace la novela existencial o psicológica, la novela de tesis queda de fondo, de ambiente, y lo que se plantea como anticipación, se pierde. Dicho de otra manera, se percibe que es un problema que tiene este personaje, no la sociedad. La novela de ciencia ficción, la novela de prospectiva, trata de la sociedad en su conjunto. Creo que es una cosa que ha

lastrado mucho. También el hecho de que no hubiera grandes escritores que supieran unir ambas cosas. Y luego también, como dice Elia Barceló, con lo que cuesta describir un mundo, describir un personaje te lleva a alargar la redacción de la novela de seis o nueve meses a dos años. Esto es lo que le ha pasado a Vaquerizo en su última y aún no publicada novela.

P.- La religión está muy presente en la ciencia ficción española, al menos en las obras que he analizado para esta tesis...

R.- Estoy de acuerdo, aunque subrepticamente. Creo que la ciencia ficción ha sido una grandísima herramienta para demostrar que las cosas dependen de las circunstancias y no son absolutas immanentemente; pueden variar según en el sistema en el que ocurran y hay diez mil explicaciones complementándose unas con otras. Creo que el reduccionismo es terrible. La ciencia ficción en España nace de esa lucha contra el reduccionismo utilizando el multiperspectivismo, no desde una perspectiva hostil y atea. Y creo que hay una ciencia ficción religiosa. *Mundo de dioses, La locura de Dios...* Hay mucha.

P.- Hablando de herramienta ¿Se puede hablar de la ciencia ficción como mecanismo retórico de expresión más que como género temático?

R.- La literatura es una herramienta comunicativa. Es un mecanismo retórico para hablar de ciertos temas, inquietudes o ideas que no puedo explicar de otro modo.

P.- Lo poético –escribes en tu obra- se encuentra en la mirada más que en la descripción ¿Estamos hablando del autor o del lector o de ambos?

R.- De ambos. Lo poético es lo que queda una vez has cerrado el libro. Es la experiencia estética, la fascinación que empieza a formarse en el proceso de creación y se termina en la recepción.

Octubre 2011

Entrevista a Javier Negrete (EJN)

Javier Negrete:

“La única forma de que un viajero en el tiempo no cree paradojas temporales es que en realidad cree otro pasado y, por tanto, un universo paralelo”

Javier Negrete nació en Madrid en 1964. Es licenciado en Filología Clásica y profesor de griego desde 1988. En 1991 se trasladó a Plasencia, Badajoz, y desde entonces da clase en el instituto Gabriel y Galán.

Empezó a publicar en 1992 con *La luna quieta*, que fue finalista del primer premio UPC de novela corta de ciencia ficción, aunque confiesa que “llevaba escribiendo novelas desde niño, pero las tengo bien escondidas en casa...”.

En 1993 publicó otra novela corta de ciencia ficción, *Estado crepuscular*, que ganó los premios Ignotus y Gigamesh. A continuación aparecieron *Nox perpetua* y *Lux Aeterna*, del mismo género.

Su primera novela larga fue *La mirada de las Furias*, publicada en la colección Nova de Ediciones B en 1997, con la que ganó el premio Ignotus a la mejor novela de ese año y fue su primera obra traducida al francés.

En 2000 publicó *Memoria de Dragón* en Edebé, novela que había quedado finalista del certamen de novela juvenil de la misma editorial. Poco después ganó el premio UPC con *Buscador de sombras*, y quedó finalista con *El mito de Er* —el precedente de *Alejandro Magno y las águilas de Roma* y su primera incursión en la ucronía/novela histórica—.

En 2003 publicó *Amada de los dioses*, finalista del premio La sonrisa vertical, una mezcla de fantasía, novela erótica y novela histórica ambientada en la Atenas clásica.

En ese mismo año se editó en Minotauro *La Espada de Fuego*, primera parte de la saga de Tramórea. La segunda, *El espíritu del mago*, apareció en 2005.

En 2006 publicó *Señores del Olimpo*, una fantasía mitológica —con ciertos contactos con la ucronía— que ganó el premio Minotauro de novela del año anterior. (Se falla en noviembre y se publica unos meses después.)

En 2007 apareció *Alejandro Magno y las águilas de Roma*, también en Minotauro; una ucronía basada en la posibilidad de que Alejandro no muriera en Babilonia y llegara a enfrentarse con la República romana.

En 2008 se editó *Salamina*, su primera novela histórica “pura y dura”, en Espasa. Un año después, su primer ensayo, *La gran aventura de los griegos*, en la Esfera.

En 2010 publicó *Atlántida*, un *tecnothriller* con elementos de CIENCIA FICCIÓN, en Espasa. En octubre de ese mismo año apareció por fin la tercera parte de la saga de Tramórea, *El sueño de los dioses*, en Minotauro. La serie terminó en abril de 2011 con *El corazón de Tramórea*.

En noviembre de 2011 ha publicado el ensayo histórico, *Roma victoriosa*, en la Esfera.

P.- ¿Cuáles son tus influencias?

R.- Como decía, llevo escribiendo desde niño. Me resultaría imposible enumerar o clasificar mis influencias. Por si sirve de algo, copio y pego lo que escribí en las últimas páginas de *El corazón de Tramórea*:

“A los maestros de los que he aprendido. Son muchos, pero ahora me vienen a la cabeza los siguientes: Tolkien, por su ambición de crear un mundo completo; Lovecraft, por su inquietante terror cósmico; Dan Simmons, por su audacia temática y sus grandiosos escenarios; George R. Martin, por su habilidad tratando las emociones humanas; Ana María Matute, por la grandeza shakesperiana de su rey Gudú; Philip K. Dick, por sacudir mi concepto de la realidad; Jack Vance, por su derroche de imaginación y el colorido de su estilo; Alejandro Núñez Alonso, autor de novela histórica pero un maestro para mí en cualquier género; Richard Adams, por la épica y la humanidad de un libro protagonizado por conejos, *La colina de Watership*; John Irving, por su talento para trenzar historias dentro de las historias; Stephen King, por convertir lo fantástico en cotidiano.”

P.- Tu preparación académica no suele ser la habitual en los escritores españoles de ciencia ficción (suele haber más autodidacta y bastante gente de ciencias). Sin

desmerecer a ninguno –no se me pasa ni remotamente por la cabeza- sí encuentro en ti a un escritor de corte más profesional, más metódico y constante.

R.- Es posible que parezca más profesional que otros autores de CIENCIA FICCIÓN, pero la razón es que me he profesionalizado con el tiempo. Durante mucho tiempo dediqué a la literatura parte de mi tiempo, pero a raíz de la publicación de *La Espada de Fuego* empecé a escribir de forma más metódica, dedicándole muchas más horas al día y más días al año, y documentándome cada vez más. Ahora, aunque sigo dando clases, podría decir que la ocupación que más tiempo me lleva es la literatura. Que no sólo consiste en escribir, sino también en leer e investigar para hacer verosímiles mis ficciones (y mis ensayos, por supuesto).

P.- Para descubrir tu habilidad con el lenguaje, la construcción de los personajes y escenarios y el tempo, no hace falta ser un erudito ¿Hay mucho taller de literatura en la actualidad, pero todo esto se aprende o, de alguna manera, se lleva dentro?

R.- Para convertirse en narrador hay que llevar algo en la sangre, de eso no cabe duda. Pero el talento no sirve de nada si no se cultiva. Por supuesto que las técnicas literarias se aprenden. Al principio lo hice de forma intuitiva, gracias a mi afición a la lectura — los escritores somos sobre todo lectores—. Después fui recopilando libros sobre escritura creativa, guiones, diseño de personajes, etc., hasta crear mi propio taller literario. Por supuesto, también me ha enseñado muchísimo el contacto con otros compañeros escritores.

P.- ¿Podrías describirnos como se produce en tu caso el proceso creativo?

R.- Ha ido variando con los años, y no es el mismo en cada novela. Normalmente decido primero el argumento general y el escenario. Después me centro en los personajes, sobre todo en los protagonistas. Cuando ya conozco a éstos más o menos, empiezo a organizar en mi mente una auténtica película en la que esos personajes actúan. Son ellos los que me ayudan a concretar los detalles del argumento. Cuando empiezo a verlos claros, me lanzo a escribir. Normalmente, preparo cada escena contando primero *qué* ocurre, y sólo después me concentro en *cómo* quiero contarlo. Al

mismo tiempo, voy repasando mi documentación o consultando otra nueva para materializar los detalles de ambientación o trama que van surgiendo.

Y corrijo. Corrijo constantemente, y hasta el último PDF previo a la edición final.

P.- Obvio, tu formación en Filología Clásica es palpable, y la conjugas perfectamente con la ciencia ficción en tus obras ¿conoces algún otro autor que haga algo similar (no me refiero a obras puntuales, sino a una trayectoria profesional)?

R.- Pues tengo que decir que no. Me refiero a un autor que sea de Clásicas y al mismo tiempo escriba un género tan “futurista” como la CIENCIA FICCIÓN.

P.- Eduardo Vaquerizo me recordó una de las leyes de Clarke, aquella que dice algo así que todo, según en qué momento puede parecer magia sin serlo. Ya en *Lux Aeterna* hay una mezcla de ciencia ficción y dioses, o no tanto, con los pantócratas que describes. En *Alejandro Magno*, los designios, señales y augurios de los dioses cobran también importancia. En *Atlántida*, hablamos de la “salida a la luz pública” de héroes y dioses mitológicos. ¿Cómo describirías esta combinación?

R.- Los dioses que aparecen en mis novelas son en realidad hombres de longevidad y poder extraordinarios. O sea, superhéroes: empecé a aficionarme a la lectura con los comics de la Marvel y DC, por lo que no tiene nada de extraño. Donde más claro se puede ver es en la saga de Tramórea, sobre todo en la última novela, *El corazón de Tramórea*. En ella, los dioses son humanos acrecentados gracias a los avances tecnológicos. Algo que creo que puede llegar a ocurrir con el tiempo, si sobrepasamos el momento que muchos ensayistas denominan “singularidad”. Entonces se podrá decir con razón que el hombre creó a Dios a su imagen y semejanza.

P.- Si te parece, vamos a centrarnos y lo hacemos empezando por *Alejandro Magno y las Águilas de Roma*. He leído las tres obras que te he citado y dos de ellas quiero analizarlas en mi tesis. La primera es *Alejandro*. Una ucronía en toda regla, pero, además, y si no me equivoco, con un enigmático viajero en el tiempo. Al menos todos los indicios lo presentan como tal y artífice del punto Jumbur de la ucronía; la salvación de Alejandro tras el envenenamiento...

R.- Pues sí y no. Me explico: la única forma de que un viajero en el tiempo no cree paradojas temporales es que en realidad cree otro pasado y, por tanto, un universo paralelo.

La clave está en las Moiras, esas poderosas entidades que aparecen en la visión de Platón que Aristóteles le cuenta a Néstor. Las Moiras que, por cierto, también desempeñan un papel fundamental en *El corazón de Tramórea*.

P.- Te quedas con el envenenamiento aunque hay otras teorías al respecto. ¿Ha sido simplemente una opción o tus investigaciones te han llevado a considerar que así debió producirse la muerte de Alejandro?

R.- Me parece una versión verosímil. Por supuesto, Alejandro pudo morir por una enfermedad. Pero en Macedonia, Persia y muchos otros sitios era bastante habitual que un monarca muriese asesinado. Las versiones de sus últimos días son contradictorias a ratos. Algunas cuadran más con una infección, y otras con un envenenamiento. Lógicamente, elegí las versiones más coherentes con el argumento de mi novela, pero no me atrevería a asegurar nada sobre la muerte de Alejandro.

P.- Pregunta obligada ¿cómo fue el trabajo de documentación?

R.- Intenté que fuera lo más exhaustivo posible. Lo que más trabajo me costó fue recrear la Roma de finales del siglo IV antes de Cristo. Se sabe muy poco de ella, ya que la mayor parte de los textos que nos han llegado son posteriores. Eso significa que tuve que extrapolar bastante; por ejemplo, en el funcionamiento de las legiones. Por si te sirve, te incluyo la bibliografía, que detallé en mis foros. Lo hice un poco molesto con ciertas críticas “preventivas”.

Sobre Roma:

Fuentes clásicas:

Plinio, *Historia natural*.

Plutarco, *Vidas paralelas*.

Polibio, *Historias*.

Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación. (Ab urbe condita.)*

Estudios modernos:

- Bayet, Jean, *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, París 1969.
- Boatwright, Gargola & Talbert, *The Romans. From Village to Empire*, Oxford 2004.
- Connolly, Peter y Dodge, Hazel, *The Ancient City*. Oxford 1998.
- Cornell, T. J., *Los orígenes de Roma. C. 1000—264 a.C.*, Barcelona 1999
- Cornell, Tim y Matthews, John, *Atlas cultural de Roma*. Barcelona 2000.
- Dumézil, Georges, *La religion romaine archaïque*, París, 1966.
- Guillén, José, *Urbs Roma. Vida y costumbres de los romanos* (3 vols.), Salamanca 1988.
- Homo, Leon, *La Italia primitiva y los comienzos del imperialismo romano*. México 1960.
- James, Simon, *La antigua Roma*, en Biblioteca Visual Altea, Madrid 1991.
- Lintott, Andrew, *The constitution of the Roman Republic*, Oxford 1999.
- Lintott, Andrew, *Violence in Republican Rome*, Oxford 1968.
- Palmer, L. R., *Introducción al latín*, Barcelona 1988. (Para el latín arcaico usado en la novela.)
- Paoli, Ugo Enrico, *Urbs. La vida en la Roma antigua*. Barcelona 1990.
- Platner, Samuel Ball, *The Topography and Monuments of Ancient Rome*, Boston 1911.
- Robinson, O.F., *Ancient Rome. City Planning and Administration*, Londres 1992.

Sobre el propio Alejandro Magno, Macedonia y Grecia en general:

Fuentes clásicas:

- Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*.
- Curcio Rufo, *La historia de Alejandro*.
- Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica*.
- Estrabón, *Geografía*.
- Plutarco, *Vidas paralelas y La fortuna de Alejandro el Grande*.

Estudios modernos:

- Cartledge, Paul, *Alexander the Great*, Nueva York 2004.
- Faure, Paul, *Alejandro*, Madrid 1990.
- Flacelière, Robert, *La vida cotidiana en Grecia*. Madrid 1989.
- Fuller, J.F.C., *The Generalship of Alexander the Great*, New Jersey 1960.

García Romero, F., *Los juegos olímpicos y el deporte en Grecia*, Sabadell 1992.

García Soler, María José, *El arte de comer en la antigua Grecia*, Madrid 2001.

Green, P., *Alexander of Macedon, 356—323 AC. A Historical Biography*, California Press 1992.

Hammond, N.G.L., *The Macedonian State. The Origins, Institutions and History*, Oxford 1989.

Hammond, Nicholas, *El genio de Alejandro Magno*, Barcelona 2004.

Keegan, John, *The Mask of Command*, Nueva York 1997.

O'Brien, John Maxwell, *Alexander the Great: The Invisible Enemy*, Routledge, Londres 1994.

Phillips, Graham, *Alexander the Great. Murder in Babylon*, Virgin, Londres 2004.

Renault, Mary, *Alejandro Magno*, Booket, Barcelona 1998.

Rostovtzeff, M., *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, Oxford 1941. (3 volúmenes.)

Thomas, Carol G., *Alexander the Great in his World*, Blackwell 2007.

Vandenberg, Philipp, *El secreto de los oráculos*, Destino, Barcelona 1991.

Sobre ciencia, astronomía, medicina y filosofía antiguas:

Fuentes clásicas:

Aristóteles, *Acerca del cielo. Meteorológicos*.

Catón, *Sobre la agricultura*.

Hipócrates, *Tratados*.

Platón, *República. Timeo. Epinomis*. (Este último se considera pseudoplatónico.)

Estudios modernos:

Dilke, O.A.W., *Greek and Roman Maps*, Londres 1985.

Dillon, John, *The Heirs of Plato. A Study of the Old Academy*, Oxford 2005.

Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid 1989.

Evans, James, *The History and Practice of Ancient Astronomy*, Oxford 1998.

Hannah, Robert, *Greek & Roman Calendars*, Londres 2005.

Hanson, N.R., *Constelaciones y conjeturas*, Alianza, Madrid 1978.

Hillel, Daniel, *Out of the Earth*, Berkeley 1992.

Kirk, G. S. y Raven, J. E., *Los filósofos presocráticos*, Madrid 1981.

Majno, Guido, *The Healing Hand. Man and Wound in the Ancient World*, Harvard

1991.

Russo, Lucio, *The Forgotten Revolution*, Springer 2004.

Sambursky, S., *El mundo físico de los griegos*, Alianza, Madrid 1990.

Militaria (lo que más nos gusta a los friquis):

Fuentes clásicas:

Asclepíodoto, *Tácticas*.

Eneas Táctico, *Poliorcética*.

Jenofonte, *Anábasis*. *Ciropedia*. *Helénicas*. *El jefe de caballería*. *Sobre la equitación*.

Onasandro, *Sobre el general*.

Polieno, *Estratagemas*.

Vegecio, *Instituciones militares*.

Estudios modernos:

AA.VV., *El mundo de Atenas. Introducción a la cultura clásica ateniense*, PPU, Barcelona 1998.

Casson, Lionel, *Ships and Seamanship in the Ancient World*, Baltimore 1995.

Connolly, Peter, *Greece and Rome at War*, Londres 1998.

Connolly, Peter, *Las legiones romanas*, Madrid 1990.

Daly, Gregory, *Cannae. The Experience of Battle in the Second Punic War*, Nueva York 2005.

Delbrück, Hans, *Warfare in Antiquity*, Nebraska 1990.

Engels, Donald W., *Alexander the Great and the Logistics of the Macedonian Army*, Berkeley 1980.

Gaebel, Robert E., *Cavalry Operations in the Ancient Greek World*, Oklahoma 2002.

Goldsworthy, A.K., *The Roman Army at War. 100 BC—AD 200*. Oxford 1998.

Goldsworthy, Adrian, *Grandes generales del ejército romano*, Ariel, Barcelona 2005.

Hanson, Victor D. (ed.), *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, Routledge, Londres 1993.

Hanson, Victor D., *A War Like No Other*, Nueva York 2005.

Hanson, Victor D., *The Western Way of War*, Berkeley 1989.

Healy, Mark, *Cannae 216 BC*, Osprey, Londres 1999.

Heckel, Waldemar y Jones, Ryan, *Macedonian Warrior. Alexander's elite infantryman*, Osprey, Londres 2006.

Lendon, J.E., *Soldiers & Ghosts. A History of Battle in Classical Antiquity*, Yale 2005.

Mccall, Jeremiah B., *The Cavalry of the Roman Republic*, Routledge, Nueva York 2002.

Morrison, Coates & Rankov, *The Athenian Trireme*, Cambridge 2000.

Sekunda, Nicholas, *The Persian Army, 560—330 BC*, Osprey, Londres 1992.

Sekunda, Nick y McBride, Angus, *Republican Roman Army 200—104 BC*, Osprey, Londres 1996.

Sekunda, Nick y McBride, Angus, *The Army of Alexander the Great*, Osprey, Londres 1995.

Snodgrass, A.M., *Arms & Armor of the Greeks*, Baltimore 1999.

Spence, I.G., *The Cavalry of Classical Greece*, Oxford 2001.

Warry, John, *Alejandro 334—323 A.C.*, Del Prado, Madrid 1994.

Warry, John, *Warfare in the Classical World*, Londres 1980.

Wilcox, Peter, *Rome's Enemies (3). Parthians & Sassanid Persians*, Osprey, Londres 2001.

Sage, Michael M., *Warfare in Ancient Greece: A Sourcebook*, Routledge, Nueva York 1996.

Richard A. Gabriel, Karen S. Metz, *From Sumer to Rome: The Military Capabilities of Ancient Armies*, Greenwood Press 1991.

Bueno, y para terminar, algunas obras de consulta general:

Grant, Michael, *A Guide to the Ancient World*, Barnes & Noble 1997.

Hornblower & Spawforth, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1999.

Smith, William (ed.), *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, Boston 1870.
(Edición facsímil en <http://www.ancientlibrary.com>.)

Smith, William (ed.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* (3 vols.) Boston 1867. (Edición facsímil en <http://www.ancientlibrary.com>.)

P.- ¿Cómo fue la acogida de crítica y público?

R.- En general, buena, tanto aquí como en Francia.

P.- No sé si hay un antes y después de Alejandro. Y es una expresión literal, no metafórica. La obra termina con Néstor tratando de descubrir quién es en realidad

y hay otros personajes, como Mirmidón, que no sé si han dado o tienes pensado que den para otra obra...

R.- Sí, la novela tiene una continuación en la que se descubren la naturaleza de Mirmidón y del propio Néstor, aparte de la relación del mundo de aquel Alejandro ucrónico con el nuestro.

P.- ¿Es Néstor un viajero del tiempo? Los indicios, a mi entender, lo dejan claro, pero sabes manejar muy bien el cóctel de ficción y realidad. Escribe en griego común, separando las palabras y sobre un “cuaderno”. Sus conocimientos de medicina le llevan a hacer trepanaciones, conocidas desde antiguo, pero con una asepsia “vinícola”, desconocida hasta, creo, el XIX, y sobre todo está su oportuna aparición (con olor a ozono incluido) para salvar a Alejandro, en cueros, con amnesia selectiva y un claro mensaje rondándole constantemente en su cabeza: **obsérvalo todo. Por si fuera poco, en un momento determinado, se sorprende intentando recordar el futuro...**

R.- Has dado en el clavo... casi del todo. Como ya señalé antes, un viaje al pasado podría crear paradojas temporales y absurdos lógicos. En algunas obras de CIENCIA FICCIÓN esa dificultad se sortea introduciendo una serie de normas o barreras físicas que impiden a los personajes cambiar nada en el pasado. Otra posibilidad es que los viajes en el tiempo lo sean también en el espacio, o más bien en una compleja realidad de universos paralelos.

P.- Néstor no parece un simple observador pues interviene abierta y decisivamente en un hecho que cambia la historiografía...

R.- Efectivamente. Néstor se salta directamente la típica norma de los viajeros temporales: no alterar nada en el pasado. Y no es que él pise precisamente una mariposa, sino que salva al mayor conquistador de la época. La razón se explicará en la continuación.

P.- La obra, bien puede convertirse en un punto de partida para explicar todo un nuevo orden de las civilizaciones clásicas...

R.- Cierto. Algo parecido a lo que hace la editorial Marvel con su universo Ultimate, pero en la Antigüedad clásica...

P.- Lo “sobrenatural” se solapa con lo “científico”. Las profecías de la Sibilas no se corresponden con la nueva realidad...

R.- Esas profecías son en realidad textos de Tito Livio: una intrusión de nuestra realidad en la que ahora habita Néstor. Una discontinuidad para avisar al lector y cerrar la novela. Pero hay algún detalle más en ella que demuestra que no se trata de un mundo como el nuestro, y que tiene que ver con la astronomía...

P.- Aún a riesgo de que la pregunte resulte, a priori, un tanto absurda ¿qué diferencia a las tan traídas y llevadas –últimamente- novelas históricas con, por ejemplo, Alejandro Magno y las Águilas de Roma? Te lo pregunto por todas esas hipótesis que apunta el positivismo, la posthistoria... Vamos, que no son pocos los que hablan de la historiografía como algo tan subjetivo que casi ni se la debería considerar una ciencia –ni siquiera en construcción- sino sólo arte y, por tanto, no sé (esto es una apreciación propia) si más cercano a lo literario que a lo académico?

R.- La historiografía antigua y la novela histórica son más literarias que científicas, evidentemente. Pero creo que hoy día en la historiografía, o en buena parte de ella, sí se está haciendo ciencia, en buena parte porque el puro relato se combina con otras disciplinas como la geología, la arqueología, la economía o la sociología.

Dicho esto, la diferencia entre Alejandro y Salamina, por ejemplo, es que, teniendo ambas intención de conseguir una ambientación verosímil, la segunda, histórica, está constreñida por el relato de Heródoto y otros autores, mientras que la primera, ucrónica, no.

P.- Hasta que punto explicas tu ucronía cuando escribes: ¿Te parece poco, se dijo, haber salvado a Alejandro y haber cambiado el futuro (ahora ya el pasado) de tantas personas? Sin duda las miles de víctimas vivas y muertas de Alejandro empuñarían con gusto la pala para contribuir con un buen puñado de tierra a

sepultarlo en el Foro Boario. Pero, argumentó otra voz, ¿y las personas que se habían salvado gracias a que Alejandro seguía vivo, gracias a las guerras que sus actuaciones o su mera presencia habían evitado? ¿Y los ciudadanos que habían prosperado gracias a sus reformas, que no habían muerto de hambre merced a sus carreteras, sus puertos, sus nuevas rutas marítimas?

R.- Sí, casi sin darse cuenta se está rindiendo cuentas a sí mismo. Es consciente de que ha cambiado el futuro a partir del momento en que aparece en Babilonia. De lo que no es consciente todavía, o no del todo, es de que ese futuro también constituye —hasta cierto punto— su pasado.

P.- **¿Cómo sería hoy el mundo de no haber existido el Imperio Romano?**

R.- ¡Pufff! Menuda pregunta me haces. El bando de los “prorromanos” te diría que todavía seguiríamos en la Edad Media. Los antirromanos, como Terry Jones en *Roma y los bárbaros*, te dirían que tendríamos una Europa más avanzada y de cultura más plural.

P.- **Por cierto, en el recuento de personajes reales e imaginados están casi al 50% ¿un propósito o una casualidad?**

R.- La proporción tan exacta es casual. En estas novelas históricas, o casi históricas, los personajes inventados son importantes para visitar rincones poco explorados, presentar puntos de vista diferentes sobre los propios personajes históricos y también para introducir tramas nuevas.

P.- **La estructura de la obra presenta diferentes cronotopos y deja algunas vías abiertas. Pasan seis años desde el intento de asesinato a la lucha contra Roma y también, por ejemplo, nos presentas el *Anfítrite* ¿Este portentoso navío es producto único y exclusivo de tu imaginación o en algún momento se especuló con su construcción en la época que reflejas?**

R.- No, no es sólo producto de mi imaginación. Los reyes helenísticos que sucedieron a Alejandro entraron en una carrera armamentística siguiendo la consigna de “el tamaño

sí que importa”. Aparte de maravillas como el Faro o el Coloso de Rodas, construyeron gigantescas torres de asedio, y también enormes barcos con ¡miles! de remeros. El más megalómano fue Ptolomeo IV, que construyó un *tessarakonteres*. Si un trirreme tenía tres remeros en cada fila lateral, en teoría el *tessarakonteres* tendría cuarenta. La explicación, para expertos como Lionel Casson, es que se trataba de naves dobles, una especie de catamaranes. Puedes consultar este artículo:

<http://www.utexas.edu/courses/citylife/readings/ships.pdf>.

Se cree que esas naves serían inmanejables, pero lo cierto es que las construyeron durante cierto tiempo.

P.- Cada vez es más común la hibridación de la ciencia ficción con el fantástico o la literatura de “brujería y espada”. Tus obras, considero, sí tienen algo de híbridas, pero ¿hasta qué punto consideras que es así y qué tipo de hibridación sería?

R.- La hibridación se da sobre todo en la serie de Tramórea, y tiene que ver con el punto de vista. Sobre todo en los dos últimos volúmenes de la saga, cuando los personajes sin conocimientos científicos presencian un portento se lo atribuyen a la magia. En cambio, para los dioses es ciencia... ficción.

P.- En *Atlántida* tratas un mito clásico que ha sido objeto de mucha especulación literaria. ¿Cómo nace la idea de escribir esta obra?

R.- *Atlántida* surgió de la mezcla de dos pasiones: los mitos de Platón —que ya había usado precisamente en *El mito de Er* y *Alejandro Magno y las águilas de Roma*— y las películas y novelas de catástrofes. Una combinación, literalmente, explosiva :)

P.- También se viaja en el tiempo, a través de la mente de otra persona, pero hay viaje...

R.- Lo hay, lo hay. Aunque yo no soy el hombre más nómada del mundo, en la mayoría de mis relatos sí que hay viajes. Desde la *Odisea*, el viaje es la base de la literatura de aventuras. Descubrir cada jornada nuevos horizontes provoca ese “sentido de la maravilla” que tanto buscamos los autores de fantasía y ciencia ficción.

P.- Javier Negrete utiliza sus conocimientos del mundo antiguo para plantear una obra con una estructura cerrada en la que empieza por presentar a los personajes que la van a protagonizar de un modo clásico: quiénes son, dónde están, cuáles son sus inquietudes... Y la relación entre todos ¿Estás de acuerdo con esta afirmación (es mía)?

R.- Casi del todo. Los presento como tú dices, pero la relación entre ellos va mostrándose o creándose conforme avanza la novela. En ello consiste parte de su interés, en hacer que esta especie de “vidas cruzadas” confluyan y que esa confluencia sea clave para el desenlace.

P.- La obra sigue la estructura de la literatura catastrofista o apocalíptica que tanto juego dio en las pantallas de cine con la guerra fría (*La hora final*, por ejemplo), que resurgió, llevando las catástrofe al límite, al fin del mundo o de la humanidad. Desde finales de los 90 y hasta hoy se ha mantenido con ejemplos de calidad muy variable. Terremotos, tsunamis, nuevas glaciaciones, asteroides que chocan contra la tierra, pandemias y el advenimiento del reino de Satanás o, como en esta caso, la erupción en cadena de varios supervolcanes para "castigar" a una civilización frágil, muy frágil, basada exclusivamente en el consumo sin valores y sin una dirección definida. Esta afirmación, a desarrollar, también es mía ¿me estoy pasando de listo o voy bien?

R.- Sí. Como decía antes, la novela surgió de mi afición a las películas de catástrofes — que suelen ser bastante malas, como *Armageddon* o *2012*— y a las novelas —entre las que hay algunas muy buenas, como *El martillo de Lucifer* de Larry Niven y Jerry Pournelle—.

En lo único en que no estaría de acuerdo es en “castigar” a nuestra civilización. No soy un antitecnólogo ni un moralista, sino que creo que, pese a todo, nuestro mundo está mejor ahora que hace cincuenta años y, desde luego, que en la época de los griegos y los romanos.

Dicho esto, estemos bien o mal, cualquier catástrofe natural nos puede mandar al garete. Como buen aficionado a la ciencia ficción, creo que tarde o temprano ocurrirá algún cataclismo que nos destruirá o nos llevará al borde de la extinción, a no ser que nuestra ciencia nos lleve a colonizar otros hábitats más allá de la Tierra.

P.- Lo primero que pensé al cerrar el libro es en fantástico tecnológico. No sé si existe tal subgénero, pero, ya te digo, fue lo primero que me vino a la cabeza...

R.- Sería una forma de definirlo. Otra es *tecn thriller*. En realidad, tiene algo de ciencia ficción, y yo siempre he sostenido que la ciencia ficción es una rama del gran árbol de la literatura fantástica, una especie de “fantasía razonada”.

P.- También he detectado intertextualidad con todo el imaginario de ciencia ficción más actual y del fantástico del siglo XX y XXI desde *Star Trek*, a El señor de los anillos, pasando por *La guerra de las galaxias* y *Harry Potter*. ¿Una buena forma de rubricar el pacto de ficción con el lector o un homenaje?

R.- Ambas cosas a la vez. El trío de personajes madrileños, Gabriel, Herman y Enrique, son tres frikis como mis amigos de la Terma —tertulia madrileña de literatura fantástica— y yo mismo, o un poco como los personajes de *Big Bang Theory*. Sus referencias culturales, y las mías, abarcan el cómic, Tolkien, *Star Trek* o *Star Wars*. Creo que, gracias a que esa generación friki —la mía— ya se ha hecho mayor —bastante mayor—, esos referentes se han asentado en la sociedad y han dejado de ser excentricidades de lunáticos.

P.- “Negrete nos sumerge en una aventura por momentos trepidante, en la que convergen -otra de las convenciones del género- esa serie de personajes provenientes de todas partes del planeta y estratos sociales, que jugarán un papel determinante en la salvación del mundo”. ¿Estás de acuerdo?

R.- Sí, lo estoy. Queda muy bien ;) Además, tiene que ver con lo que yo mismo he dicho antes: la relación de los personajes va cuajando, formando una especie de red que converge al final en Santorini.

P.- En el nº 275 de Geo (2009) en portada y bajo el título de "A la espera de la gran erupción. Supervolcanes" publicaron un dossier en el que ya en páginas interiores Ute Eberle firmaba el reportaje "Estados Unidos. A la espera del juicio final". Al

leerlo he encontrado que la parte científica de la obra, a tenor de este reportaje, es menos fantástica de lo que pudiéramos presuponer ¿no es así?

R.- No es del todo fantástica, en efecto. De hecho, hay bastante bibliografía sobre el tema. También un docudrama titulado *Supervolcano* bastante interesante, en que Yellowstone entra en erupción y provoca una glaciación. Precisamente porque Yellowstone es el supervolcán más conocido, decidí que en mi novela despertara otro, el de Long Valley. En este caso, puedes consultar:

http://en.wikipedia.org/wiki/Long_Valley_Caldera

http://dsc.discovery.com/convergence/supervolcano/others/others_03.html

P.- ¿Cómo fue el proceso de documentación?

R.- Leí todo lo que pude sobre volcanes y supervolcanes, como la monumental *Encyclopedia of Volcanoes* editada por Haraldur Sigurdsson. Viajé personalmente a Santorini, por otra parte. No pude hacer lo mismo con Long Valley, pero estudié los lugares en que transcurre la acción recurriendo al Google Earth, todo tipo de fotos y páginas en las que habitantes de la zona o viajeros hablan de sus experiencias. Por ejemplo, en Mammoth Lakes hay un lago en cuyas orillas los árboles están muertos por un exceso de dióxido de carbono, tal como cuento en la novela. La explosión de CO₂ que se produce se basa también en una catástrofe real, la de lago Nyos de Camerún:

http://www.globalchange.umich.edu/globalchange1/current/lectures/kling/killer_lakes/killer_lakes.html.

Por otra parte, procuré ponerme al día en temas variados. Desde la ambientación minoica para la Atlántida, hasta estudios sobre las terapias de lucha contra el envejecimiento, incluyendo la lectura de *Ending Aging*, del peculiar científico Aubrey de Grey.

(Mira aquí y verás si es peculiar: http://en.wikipedia.org/wiki/Aubrey_de_Grey)

P.- Mitología, ciencia, espiritualidad ¿Es tu forma de entender la literatura o la convicción de que el futuro viene enhebrado con tales hilos?

R.- La mitología me apasiona como relato, pero soy más científico que espiritual. De hecho, creo que la ciencia es la creación más importante del espíritu humano. El

misticismo al que solemos llamar “espiritualidad”, y que es más bien anticiencia, no me atrae demasiado.

P.- ¿Cómo ves el panorama de la ciencia ficción española?

R.- Como género puro y duro, está un poco encerrado en su nicho. Pero hay cada vez más autores que publican obras con elementos de ciencia ficción, o directamente de ciencia ficción, fuera de las colecciones especializadas, y a veces con bastante éxito. Creo que la ciencia ficción, como la novela negra o la histórica, se han normalizado en cierto sentido, y cualquier autor puede recurrir al género sin tener que encerrarse en él para el resto de su vida.

P.- Hasta ahora, la entrada de este tipo de literatura en el mundo académico era un *rara avis* ¿las cosas, poco a poco, están cambiando?

R.- Sí, precisamente por esa normalización de la que te hablaba. Modestamente, espero estar poniendo mi granito de arena.

Noviembre de 2011

Entrevista a Félix J. Palma (EFJP)

Félix J. Palma:

“La influencia del cine en mi novela es bastante notable, ya que he intentado que la narración sea lo más cinematográfica posible”

(Biografía en el capítulo7)

P.- El mapa del tiempo. ¿Cuántos ejemplares vendidos? ¿A cuántos idiomas ha sido traducido?

R.- En España entre las dos ediciones (tapa dura y bolsillo) se han vendido unos 30.000 ejemplares, cifra superada con creces en Alemania, donde se han vendido cerca de 150.000 ejemplares, o en Japón, donde se vendieron 30.000 ejemplares durante el primer mes de su publicación. También está funcionando muy bien en Estados Unidos, aunque aún no tengo la liquidación. En total, se ha publicado en 27 países.

P.- ¿Han adquirido los derechos para llevarla al cine?

R.- Han existido algunas ofertas, pero aún no han sido vendidos a ninguna productora.

P.- Premiada con el Ateneo de Sevilla ¿a pesar de ser de ciencia ficción o por ser de ciencia ficción?

R.- Desde luego no por ser de ciencia ficción, dado el escaso prestigio y el todavía más escaso grupo de lectores asiduos al género que existe en nuestro país. De hecho, cuando la estaba escribiendo, con idea de presentarla a un premio de novela general, el Ateneo o cualquier otro, tenía muy claro que debía disimular todo lo posible su parte fantástica, dándole mayor protagonismo a la historia de amor. Y tras ver el resultado, creo que considerarla una novela de ciencia ficción sería engañar a los lectores, pues seguramente quien la aborde como tal saldrá decepcionado. Su temática, los viajes temporales, pertenece a la ciencia ficción, evidentemente, pero el tratamiento no. Podría calificarla como novela fantástica, pero sería limitarla, ya que también participa de la

novela detectivesca o romántica. Creo que la etiqueta que más se le aproxima sería la de novela de aventuras, y eso es lo bonito, que sea difícil de clasificar, pues las etiquetas siempre restringen.

P.- ¿El género ya no es un problema? (Aunque Somoza se empeñe en que *Zig zag* no es ciencia ficción y a Rosa Montero, que lo reconoce abiertamente, no se lo dejen poner en la sinopsis)

R.- Me temo que los editores lo siguen considerando un problema, un handicap para la venta. Pero si tengo que basarme en la opinión de los lectores que han leído mi novela, diría que no lo es tanto, pues el tema del viaje en el tiempo ha supuesto para ellos un atractivo, no al contrario. Sin embargo, si esta novela hubiese sido etiquetada como ciencia ficción, esos lectores jamás se habrían acercado al oscuro rincón de las librerías donde se arrumba el género. Eso me lleva a deducir que existe un prejuicio contra las etiquetas, no contra la temática.

P.- *El mapa del cielo* (creo que así se llama), ¿es una continuación de *El mapa del tiempo*?

R.- Sí, es la segunda parte de mi proyecto de trilogía sobre las obras de Wells, aunque la he escrito de tal manera que pueda leerse como una novela independiente. Mezcla también aventuras, romance y humor, y su motor es La guerra de los mundos. Y aunque también tiene viajes en el tiempo, tan importante como ellos resultarán los viajes interiores de los protagonistas. A los lectores les sorprenderá ver cómo evolucionan algunos personajes de la primera parte.

P.- Mis apreciaciones personales, a vuela pluma, sobre *El mapa del tiempo* son las siguientes: Es un homenaje a la ciencia ficción, a Wells, a la literatura de aventuras, al final del romanticismo y al principio del modernismo y todo lo que se fraguó entre ambos, a la literatura, a los escritores, pero sobre todo a la imaginación...

R.- Es un humilde homenaje a todo eso, sí. Aunque no deliberado, sino casual. Es decir, no me planteé escribir una novela donde pudiera rendir homenaje a esos asuntos. Fui

viendo la oportunidad de hacerlo a medida que la escribía. En realidad, su germen fue mi relectura de *La máquina del tiempo*, de Wells. Yo la había devorado de niño y me había entusiasmado, pero al releerla de adulto me sorprendió no sentir la misma emoción. Comprendí que parte de la fascinación que había ejercido en mí esa novela se debía a que el niño que yo era entonces creía que aquella máquina podría ser real y pronto podría ver el futuro. Pensé entonces que esa debía de ser la excitación que habrían sentido los contemporáneos de Wells. ¿Viajar al futuro?, ¿viajar más allá de nuestra existencia mortal, ver aquello que no nos corresponde?, se preguntarían. Y me los imaginé cerrando su novela con la convicción de que los inventores no tardarían demasiado en hacer realidad aquel artefacto capaz de moverse por el tiempo como si se tratara de una dimensión espacial más, tal y como Wells contaba. Me los imaginé pensando ilusionados que en cuestión de meses podrían viajar al pasado o al futuro en un vehículo a vapor que, acorde con la estética de la época, estaría erizado de pistones, engranajes y bielas. La imagen no se me iba de la cabeza, y eso sólo podía significar que había encontrado el germen de una novela, pero era una novela que solo podía transcurrir en esa época, naturalmente. Y fue al documentarme sobre ella cuando me di cuenta que podía aprovechar para rendir tributo a muchas cosas, como al género de ciencia ficción, por ejemplo, que empezó justamente con H. G. Wells, tanto es así que en esa época ni siquiera se llamaba ciencia ficción.

P.- He creído reconocer en muchos capítulos al Palma en su mejor versión cuentista. Me explico. Hay capítulos que se podrían leer de manera independiente, aunque luego la ilación, las causas y efectos y hasta las paradojas estén perfectamente engarzadas y resueltas...

R.- Personalmente me gustan mucho las vueltas de tuerca y es algo que puse en práctica desde que empecé a escribir, ya con mis primeros relatos, como bien dices. Todos mis cuentos suelen encerrar una sorpresa final que da sentido, o se lo roba, a todo lo anterior. A la hora de diseñar la trama de esta novela ese vicio influyó, naturalmente. Cuando empecé a idear la historia quería que el lector no supiera nunca qué creer, jugar con él, embaucarle. Lo que intento siempre, en realidad, pero ahora a gran escala.

P.- También creo percibir otra cosa más, pero dudo, ¿hay mucha catarsis personal o es metaliteratura?

R.- Todos tenemos una visión del mundo, y en el caso de los escritores esa visión del mundo se refleja inevitablemente en su obra. Por tanto, muchas de las apreciaciones o reflexiones de los personajes son propias, aunque filtradas por sus respectivas personalidades, si bien en el caso de Wells tengo que reconocer que el filtrado es mínimo, especialmente cuando reflexiona sobre la creación literaria. Mi principal temor era que me saliera un Wells de cartón piedra, uno de esos personajes que no son sino la visión estereotipada que la gente tiene de él. Yo quería introducirme bajo su piel, intentar sentir lo que él sentía, comprender por qué escribió lo que escribió. Y no me resultó difícil porque, pese a su vasta y ajetreada vida, mi novela aludía únicamente a los años que circundaban la escritura de *La máquina del tiempo*, y en esa etapa podía identificarme con él, ya que su visión de la literatura como algo lúdico es similar a la mía.

P.- En el homenaje a los escritores de ciencia ficción y fantástico destaca una “alineación” de lujo: Homero, Samósata, Plutarco, Ariosto, Godwin, Hoffman (aunque creo que no le mencionas), Cyrano, Verne, Poe, Senarens, Stevenson, Conan Doyle, Dickens, Haggard, Salgari, James, Stoker y no sé si me dejo alguno. ¿Estamos ante una historia de la ciencia ficción –y adyacentes- novelada?

R.- Sin duda, pues en la segunda parte aparecerá Poe como personaje secundario, y en la tercera tengo previsto que lo haga Conan Doyle. Pero como te he dicho más arriba, todo ha sido pura casualidad.

P.- A Wells no le haces un homenaje, le conviertes en protagonista, pero además ofreces un completísima biografía novelada ¿Cómo fue la indagación en la vida de este escritor?

R.- Cuando empecé la novela, Wells era simplemente uno de mis escritores favoritos. Había leído casi toda su obra, pero apenas sabía nada de su vida. Ahora puedo decir que lo conozco como a un hermano. Indagué en su vida usando su autobiografía, pero también la biografía que de él escribió su hijo Anthony West, donde la figura paterna es retratada con mucha menos benevolencia.

P.- ¿Es Wells el padre de la ciencia ficción?

R.- Desde luego. Siempre se dice que Verne y él son los padres de la ciencia ficción, y es algo que comparto. Ellos crearon un género nuevo, aunque durante mucho tiempo no se desgajó de la literatura general. Y en mi opinión, muchos de los temas principales de la ciencia ficción se le deben a Wells, que fue un auténtico visionario: inventó el subgénero de los viajes en el tiempo (*La máquina del tiempo*), el de las invasiones marcianas (*La guerra de los mundos*) y el del *mad doctor* (*La isla del doctor Moreau* y *El hombre invisible*) casi sin sospechar lo que estaba inaugurando.

P.- Por cierto, por mucho que he indagado no he conseguido dar con el nombre del que escribió lo de las hormigas gigantes asolando Londres al que te refieres en dos o tres ocasiones ¿es real?

R.- Ja, ja, ja... No, no es real. Al menos en este universo.

P.- Y hablando de ello. La realidad y la irrealidad se entremezcla de manera que al lector llega un momento que se le hace casi imposible distinguir la una de la otra. Con el capítulo dedicado al Hombre Elefante, los datos biográficos que aportas son precisos, hasta el Dr. Tresves, es real ¿Por qué el Hombre Elefante? ¿Y su reunión con Wells es producto exclusivo de tu imaginación?

R.- Quería que la novela estuviera protagonizada por personajes ficticios, pero pensé que resultaría más creíble y atractiva si estos se mezclaban con los personajes reales de la época, la mayoría de ellos fascinantes. Consideré obligado acoger entre sus páginas a Jack el Destripador, a algunos escritores de la época, como a Bram Stoker o Henry James, y también a Joseph Merrick, conocido como El Hombre Elefante, personaje que desde conocí su dramática historia por la película de David Lynch siempre me había atraído. Si te das cuenta, su aparición en la historia apenas aporta nada a la trama, y es algo absolutamente deliberado. Me gusta la escena que protagoniza con Wells, que es como un pequeño y tierno relato al margen del argumento de la novela, un encuentro inventado, por supuesto.

P.- Lo de Jack el Destripador es otro de los puntos sobre los que se asienta la obra. Una trama si se quiere menor, pero necesaria para el engranaje de los personajes. ¿Existe alguna obra en donde se entrecrucen la vida de Wells y el asesino o tan solo en la película *Los pasajeros del tiempo*?

R.- Creo que solo en la película que citas.

P.- Si no me equivoco, la máquina del tiempo que describes no es la de Wells, sino la de Pal. Sé que es difícil cuantificar, pero ¿hasta qué punto ha influido el cine en *El mapa del tiempo*?

R.- Sí, la describí estudiando atentamente la de Pal, no solo porque Wells ofrece una descripción muy vaga de la suya, si no porque es ya un icono del cine; uno de los más hermosos, además. En cuanto a la influencia del cine en mi novela es bastante notable, ya que he intentado que la narración sea lo más cinematográfica posible, en especial en las escenas de acción. Siempre me la imaginé como una película de gran presupuesto.

P.- Una novela apta para todos los públicos. Me sigo explicando. A los que no han leído ciencia ficción les explicas perfectamente qué es, cómo nace y hasta por qué. Pero también, y al ser tan visual, hay unas cuantas películas que –creo que hemos visto todos- que permiten hacer brillar los paisajes y decorados que nos presentas. Desde *Frankenstein*, a la ya citada *El tiempo en sus manos*, *Los pasajeros del tiempo* y las muchas cintas sobre Jack de Ripper, *El planeta de los simios* o hasta *Terminator* (los decorados de Murray, comparables a los de las series de Buck Rogers y Flash Gordon, no tienen nada que envidiar a las escenas de la guerra futura en *Terminator 1*, en la que se ve poco y hay muy pocos actores). A lo que iba, ¿construye Murray el primer decorado de cine de la “historia”?

R.- Yo más bien diría que el primer parque temático, aunque los visitantes lo ignoran.

P.- ¿La contaminación entre cine y literatura está muy desequilibrada?

R.- Bastante. La influencia del cine es muchísimo mayor en la literatura, en especial en la literatura de los escritores que hemos crecido con el cine tan presente en nuestras

vidas. Yo, cada vez que concibo una escena, la visualizo por defecto como si formara parte de una película: con sus planos y contraplanos, sus encuadres, su iluminación, etc...

P.- A tu “introducción novelada” de los inicios de la ciencia ficción hay que sumar que respecto al subgénero del viaje en el tiempo juegas con todas las posibilidades que la imaginación de innumerables autores nos ha legado. Desde el viaje vertical, al vertical y horizontal (entre universos paralelos), sirviéndose de una máquina, de una puerta dimensional o especie de agujero de gusano... hasta el genético o mental. En este último caso me han venido a la memoria a *Somewhere in time*, de Richard Matheson, y a *The time traveler’s wife*, de Audrey Niffenegger. ¿Era tu intención ofrecer un auténtico tratado de las formas de viajar en el tiempo, se lleven a efecto o no?

R.- Sí, intenté que mi novela fuera un catálogo de todo los modos de viajar en el tiempo que se han ideado en la ficción. Para ello leí todas las novelas sobre el tema que pude, incluyendo las dos que citas, y vi muchas películas también. Los guiños, como el de *Terminator*, son evidentes.

P.- Las paradojas temporales suelen ser problemáticas a la hora de resolverlas satisfactoriamente. De hecho, dicen que Wells, a diferencia de en su “borrador” de los crononautas, viaja al futuro para evitarlas. ¿En tu caso, sean reales o producto de un elaborado montaje, fueron muy difíciles de resolver, te dieron muchos quebraderos de cabeza?

R.- Pues sí, pero era un desafío que mi parte de cuentista que diseña cada relato al milímetro aceptó con regocijo.

P.- *El mapa del tiempo* es en mi opinión la novela más completa de ciencia ficción española, a pesar de que su poética es romántica. Es la novela más completa y ambiciosa de ciencia ficción, no sólo por su temática sino por la sólida construcción de sus personajes, con secundarios de lujo, y por el atrevimiento de visitar a Wells y salir más que airoso del lance. ¿A la hora de dibujarnos la Inglaterra victoriana (y sus gentes) que ha primado más, la literatura leída o el cine visto?

R.- Agradezco mucho tus palabras. En cuanto a lo que me preguntas, ha sido una mezcla de ambas, no sabría decirte cual ha sido más crucial. He robado datos de muchas novelas victorianas, pero también he descrito muchos escenarios basándome en algunas películas, como *Desde el Infierno*, con un Whitechapel excelentemente recreado.

P.- Darwin es uno de los personajes histórico, no literatos, que más veces se nombra en tu novela ¿por qué?

R.- La obra de Darwin removi6 las creencias más intimas del hombre victoriano, por lo que juzgue que sus teorías debían de estar presentes en la novela.

P.- La imaginación salva muchas vidas en *El mapa del tiempo* ¿es solo un deseo, una ilusión?

R.- Es el *leit motiv* de la trilogía.

P.- En el DEA reseñé que para mi la literatura es viaje, al pasado, al futuro, a países exóticos o a lo más profundo del alma. La literatura de viaje en el tiempo permite dar una vuelta de tuerca más y abre toda una suerte de posibilidades ¿qué destacarías de este tipo de literatura, crees que ha dado pie o puede dar pie a nuevas estructuras literarias?

R.- Creo que lo más atractivo de la literatura de viajes en el tiempo son sus infinitas sugerencias, como por ejemplo el contraste estético que supone un viajero del futuro en una época del pasado, o viceversa, o las cuestiones filosóficas que los viajes temporales llevan emparejadas. Por un lado, el viaje al futuro plantea la duda de cómo se puede ir a un tiempo que aún no ha sucedido, y por otro, el viaje al pasado nos plantea una pregunta: ¿Qué pasaría si lo cambiamos? Personalmente creo que su temática no influye más que otro género en la estructura de la obra en cuestión, pues cualquier género se presta a contar los sucesos alterando su cronología.

P.- En este último capítulo de la tesis hablo de autores “degenerados” basándome en un artículo de Martínez Biurrún. Viene a decir que cada vez son más los

autores transgenéricos y en *El mapa del tiempo*, creo que estás claramente en esa línea. ¿Estás de acuerdo con esta “descatalogación”?

R.- El tema de etiquetar mis novelas o relatos dentro de un género en particular nunca me ha interesado, principalmente porque no soy consciente del género que estoy practicando en cada momento, salvo el fantástico, por supuesto. Los demás me cuesta más distinguirlos. Se dijo que mi novela mezclaba varios géneros, desde el detectivesco al romántico, pero yo no me di cuenta hasta que me lo señalaron. En realidad, saltaba de uno a otro por exigencias de la trama, sin el menor ánimo de transgredirlos.

Enero de 2012

Entrevista a Juan Carlos Planells (EJCP)

Juan Carlos Planells:

**“*El enfrentamiento* se puede leer empezando
por cualquiera de sus partes”**

P.- En primer lugar me gustaría que indicaras cuál es tu currículum profesional y como escritor, así como tu bibliografía o trabajos más destacados. También, y cómo no, tus influencias literarias.

R.- Uff, qué pereza. Casi mejor te remito a la bibliografía que aparece en el epígrafe "Bibliografía" en etiquetas del blog: allí hay el listado completo de lo publicado en papel, en el apartado de ficción. En la web trantor hay más detalles, especialmente en lo relativo a artículos y ensayos, que yo no me he molestado nunca en relacionar. En cuanto a lo profesional, puedo decir que trabajé varios años como oficinista, y luego me dediqué a trabajos para editoriales. ¿Trabajos más destacados? Eso es siempre muy peligroso de indicar: no suele ser lo que más guste a los lectores, y a veces lo que más gusta a los lectores es lo que menos me gusta a mí; en todo caso diré que me siento más que satisfecho de una novela por entregas publicada en el blog, *Bigune*, por lo difícil del tema, y de los episodios de *Aventuras de Harold Smith*. ¿Influencias literarias? Muchas y variadas, como le ocurre a todo el que se dedica a escribir, y no siempre recomendables. Me costó mucho, mucho, deshacerme de ellas, en eso he tenido un cierto "retraso mental", por así decir. Actualmente puedo decir, para bien o para mal, que ya no estoy influido por nadie. (A estas alturas, sería muy feo.)

P.- Creo que no fue fácil publicar *El enfrentamiento*. ¿Pasó mucho tiempo en un cajón?

R.- Empezó como una novela corta titulada *La muchacha de la boina roja* para ser publicada en *Nueva Dimensión* hacia 1980. A Santos le gustó mucho, pero entonces ocurrió la debacle de la revista y todo se fue a paseo. Años más tarde, convertida en la novela *El enfrentamiento*, fue contratada por Ultramar... pero cuando ya estaban las planchas hechas, la editorial suspendió pagos y se fue al garete. Santos rescató las

planchas y me las dio, por si acaso. Y gracias a eso, Miraguano acabó publicándola en 1997 (creo que fue en ese año): no les costaba ni un duro de gastos.

P.- A pesar de no contar con demasiadas obras publicadas (al menos a nosotros no nos consta) *El enfrentamiento* es comentada por todos los expertos como una obra de referencia de la ciencia ficción de los últimos años ¿A qué lo achacas?

R.- Sinceramente, me cuesta mucho de creer eso que dices. Mucho, mucho, mucho. No creo que sea tan buena. En todo caso, eso es algo que deben decir los demás.

P.- ¿Cómo la describirías?

R.- No sabría decirte exactamente cómo. Yo creo que es una novela de intriga, con muchas intrigas entrecruzadas (algo que a veces se me da muy bien, y no entiendo los motivos).

P.- Universos paralelos con diferentes situaciones políticas, pero personajes recurrentes y saltos en el tiempo. Además, la estructura que planteas no es sencilla: Prólogo/Epílogo (lo que sugiere un bucle, tú dirás si me equivoco), dos libros, un intermedio y un final. ¿Cómo se te ocurrió esta estructura?

R.- Sobre la marcha. Sí, puede que suene un poco extraño dicho así, pero no hay otra. Las novelas a veces se escriben sobre la marcha. Se parte de un planteamiento (un guión, como lo llamo para mí), y luego se va complicando según lo que ocurre. Una situación enredada a veces se desenreda enredándola aún más. Evidentemente, hay que ir con mucho cuidado de que no queden cabos sueltos, no haya contradicciones, las fechas casen (en *El enfrentamiento* incluso hay un desfase temporal entre mundos que no sé por qué lo puse). Es cierto lo que dices del bucle. De hecho, como comenté cuando su presentación en la Hispacón del 97 (creo), la novela se puede leer empezando por cualquiera de sus partes. Es decir, el lector podría elegir el orden de las partes, los prólogos, los epílogos... La intriga no varía. No sé si sería divertido hacer este experimento, pero sí bastante curioso.

P.- La obra comienza en 1997, continúa en 1971 y finaliza en 2009, pero lo que no me ha quedado muy claro es el atractivo papel de la viajera en el tiempo Laura Von Blimmel ¿es el detonante? Lo digo también por la multitud de originales citas musicales con las que abres capítulos...

R.- En parte, así es. Es interesante que te hayas fijado en ese personaje que a mí me gustó mucho crear. "Detonante" es una buena palabra para definirla. Es cierto que en 1997 ya han ocurrido toda una serie de acontecimientos que el lector conocerá posteriormente, pero tal como está concebida la intriga global, el lector puede preguntarse muy legítimamente si de no haber existido Laura Von Blimmel todo lo sucedido habría tenido lugar. Consciente o inconscientemente, esa idea es un poco de Dick que a veces solía empezar sus novelas con un personaje que desencadenaba el problema posterior, pero no aparecía más en la acción.

P.- También tocas el siempre interesante tema del doble, de los homónimos en cada universo...

R.- Sí, y no creo que sea muy original. Es una idea clásica de la ciencia ficción. Yo la encuentro divertida de hacer.

P.- Y el de la metaficción, con un Juan Carlos Planells que escribe sobre temas que no le gustan, pero que le rinden buenos beneficios. Un curioso cameo que no sé si en el cambio de universo se transforma en el escritor clandestino, casi fantasma, que surte de literatura a Carlos Bosch... ¿Cómo y por qué decidiste entrar en tu propia novela?

R.- Pues no lo sé, y la verdad no estoy convencido de que fuera una buena idea. Hacer estas cosas es peligrosísimo, porque puedes caer en el ridículo total. Es decir, en ridiculizar la novela. Me pareció entonces una buena idea el hacerlo, pero no sé si hoy, de haber escrito ahora la novela, lo hubiera hecho. Sin embargo, parece que curiosamente funciona y nadie lo encontró extraño.

P.- ¿Hasta qué punto, se viva en el universo que se viva, los personajes están predestinados a ser resistentes, escritores, mediocres...?

R.- Si cada uno tiene un doble, cabe pensar que en cada universo el doble hará las mismas cosas, o muy parecidas, en su universo. No me convence la teoría leída en otras novelas de que nuestros dobles en otros universos serían antagónicos a nosotros mismos. Ni siquiera creo que tenga mucha gracia como material narrativo: ¿dónde quedan la historia o el conflicto? Así pues, la teoría (por llamarla así) de *El enfrentamiento* es que independientemente del mundo en que vivamos, del tipo de universo que habitemos, siempre seremos nosotros mismos, adaptados a las circunstancias. En cierta manera, es algo así como ser fiel a uno mismo, algo que siempre procuro que mis personajes sean en todas mis ficciones. Tendrán sus contradicciones, porque siempre parto de material humano, pero trato de que se rijan por la fidelidad a unos principios morales, políticos, sociales, estéticos...

P.- No es ciencia ficción hard, pero sí das alguna explicación de la existencia de los universos paralelos y las puertas entre unos y otros ¿Fue todo producto de tu imaginación o te apoyaste en alguna teoría o hipótesis científica?

R.- Me lo inventé todo, y creo que es lo peor de la novela. La razón es muy simple: yo no daba explicación alguna de la existencia de los mundos paralelos, existían porque sí, pero un editor me obligó a incluirla porque el lector la querría. El resultado fue unas páginas escritas de la peor manera posible, aburridas, que muy juiciosamente el amigo Santiago Solans dijo que eran lo peor de la novela. No se puede incluir texto a la fuerza "porque el lector lo querrá".

P.- También destaca en tu novela algo no muy habitual, al menos en la ciencia ficción española, la existencia de naufragos del espacio/tiempo como Bartolomé Gispert y Juan Carlos Planells...

R.- Pues no lo encuentro muy original. Creo que hay varias historias de ciencia ficción con personajes así, especialmente en la década de 1950 o 1960, más o menos. No sabría decirte cuáles, pero estoy seguro que las hay.

P.- ¿*El enfrentamiento* es una novela de aventuras con ingredientes de ciencia ficción o hay un trasfondo político y social?

R.- Las dos cosas. Yo siempre procuro que mis novelas o relatos extensos tengan un poco de todo. Es posible que lo haga inconscientemente para no aburrir al lector, o para no ser frívolo (hay quien considera que las novelas de aventuras son frívolas y las de política son aburridas), o porque me sale así hacerlo. En cualquier caso, ese trasfondo político y social, que me he dado cuenta existe en muchas de mis ficciones, incluso a veces en las más ligeras como las *Aventuras de Harold Smith*, es algo puramente inconsciente, es decir: no está planeado, sale por sí solo al escribir la novela, como un aporte más, porque de lo contrario me parece como si cojease todo.

P.- Las estructuras de las novelas suelen ser algo rígidas. Con los universos alternativos y paralelos y el viaje en el tiempo ¿se abren posibilidades infinitas?

R.- Evidentemente. Es la ventaja que tiene la ciencia ficción, en las historias sobre viajes por el tiempo y los universos paralelos. Es algo que la ficción general no tiene, que puede ser muy rica psicológicamente pero no abre campos mentales. Y en historias con universos paralelos o desplazamientos temporales como fondo o tema, puedes estudiar las reacciones de personajes que has concebido en otras formas de existencia: al enfrentarlos a algo fuera de la rutina les obligas a adoptar conductas que en un mundo conocido no desarrollarían.

Julio de 2011

Entrevista a Carlos Pujol (ECP)

Carlos Pujol:

"Caballo de Troya es una cosa hecha con mucho desparpajo, con mucha soltura que en aquel momento enganchó a muchos lectores"

Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012), doctor en Filología Románica y hasta 1977, profesor de Literatura Francesa en la Universidad de Barcelona. Ha sido crítico literario, entre otros medios, de *El País*, *La Vanguardia*, *El Sol* y *ABC*.

Ha publicado una docena de novelas, y numerosos poemarios y ensayos. También ha sido un destacado traductor, con más de cien obras a sus espaldas, de autores como Austen, Defoe, Dickinson, Stevenson, Balzac, Baudelaire, Simenon, Stendhal, Verlaine, Voltaire o Gozzano, y un largo etcétera.

Desde los 18 años desarrolló su carrera profesional en varias editoriales y en la década de los 60 recaló en Planeta. Sin duda ha sido uno de los editores más importantes de este país. Destacar también que desde 1972, fue jurado, entre otros, del Premio Planeta.

P.- Imagino que ha visto muchos cambios desde que comenzó su carrera profesional como editor...

R.- Cambia todo. La vida, nosotros, las empresas, la sociedad, el país, que se ha hecho más esponjoso, pero también más gregario. Ahora se publican muchos más libros, pero lo que no sé es si se leerá más. Las modas son más fulminantes; duran lo que siempre duran las modas, unos cuantos años, pero arrastran unas ventas que antes ni se soñaba. Ahora un best seller español o una traducción puede alcanzar sólo en nuestro país el millón de ejemplares.

Literatura siempre la habrá buena y no tan buena. La comercialización inevitable de la literatura -tienen que estar sujeta a la demanda, a los cambios- también es diferente. Antes todas las editoriales, incluida Planeta, eran más artesanas, ahora es otro mundo. Un mundo que tiene que atender unas exigencias económicas acordes al siglo XXI.

P.- ¿Cuál viene a ser la tirada habitual y cuándo se considera que una obra va bien o no?

R.- Depende del género. 300 ejemplares para un libro de poesía no está mal; 500, está bien; mil, son muchos ya; y dos mil, es un gran éxito.

En el caso de la novela y en Planeta las primeras tiradas suelen ser de dos mil ejemplares; simplemente, para alcanzar todos los puntos de venta. Los libros tienen una vida muy corta generalmente. Aparte de los *best sellers*, que duran unos años y que se venden mucho más que antes. El libro que no es best seller se vende menos que antes. El público está más polarizado en unos títulos que por la razón que sea están de moda, por su temática, por su autor o por un premio; estos títulos pueden venderse mucho. Una novela corriente que venda mil ejemplares no va a ninguna parte, pero esto es bastante frecuente. Si vende 1.500 o dos mil ya va saliendo del paso. Si supera esas cifras se va acercando al éxito.

P.- Nunca he entendido como libros recién editados aparecen ya con el marchamo de *best seller* ¿Cuál es la definición, no literal, de *best seller*?

R.- Que aparezcan con ese marchamo es una cosa más desiderativa que real, pero viene dado por una serie de factores. Los norteamericanos que son los reyes del *best seller* tienen verdaderas fábricas alrededor de una serie de autores que son hábiles, muy conocidos y que venden mucho. Llegan a un acuerdo en cuestión del asunto que van a tratar, ya sea judicial, romántico, histórico, de terror... lo que sea. Y ponen a disposición del autor durante bastante tiempo unos recursos económicos y unos colaboradores. No se les puede considerar exactamente “negros”, pero sí personal que, por ejemplo, si la novela trata de samuráis o geishas, lo desplazan a Japón para que recoja un montón de materiales. Luego el autor cuece estos materiales dándole su sello personal. Estos libros son caros de hacer, tienen una tirada muy grande y una gran promoción. Luego, en Europa, en la Feria de Frankfurt se venden, a veces a ciegas. Piden x miles de euros sin ni siquiera dar el libro para leer. Te dicen que es un libro que trata de esto, esto y esto y es de fulano que vende muchísimo. Los editores europeos lo compran -ya digo, a ciegas- y tienen que amortizar esa inversión promocionándolo como best seller, condicionando de alguna manera al lector. Le vienen a decir si usted

no compra este libro o no le gusta es que es tonto o distinto o no va con la mayoría. Y no ir con la mayoría no está bien visto.

P.- Pero también hay público que rechaza los *best seller* per se ya sea por esnobismo o...

R.- Cada libro es cada libro. Por el hecho de que se venda mucho o poco no quiere decir que sea mejor o peor. Su valor realmente se sabrá dentro de 50 o 60 o 100 años. En cuanto al valor intrínseco andamos bastante a ciegas. Hay libros que pueden ser muy buenos e inmortales y que se venden mucho. O al revés.

Generalmente los *best seller* explotan modas. Hoy en día, de salida, una novela negra que venga de los países escandinavos tiene mucho público. Los editores se la disputan y se suele vender bastante bien. Una novela de fantasía, tipo *El señor de los anillos*, con dragones y magos y espadas mágicas también tiene mucho público y los editores esperan repetir el éxito de Tolkien. Novelas históricas siempre ha habido, pero ahora hay un empacho ¿Por qué? Porque se venden razonablemente bien y a veces muy bien. Ambientadas en las época de los romanos, los antiguos egipcios, los babilonios... Cuanto más lejanas en el tiempo, mejor ¿Esto vale mucho o vale poco? Llevo años apartado de las labores de editor, pero en mi opinión vale muy poco. Pero bueno a la gente le hace ilusión eso de un libro que se imagina que va a vender historia a través de una novela; esto es un poco de engañifa, pero bueno.

Y claro cualquier novela que entre dentro de estos tres o cuatro apartados de gran éxito se promociona, llama la atención y se vende generalmente más que las otras.

P.- ¿Las medidas y extensión qué tienen que ver?

R.- Esto tampoco es una cosa nueva. Los *best seller* de gran número de páginas vienen de muy antiguo, de los años 30 y 40. *Lo que el viento se llevó* era un ladrillo impresionante, también *Los que vivimos*.

El mayor *best seller* español fue *Los cipreses creen en Dios* y también tenía una extensión desmesurada. ¿Qué relación hay entre la forma de *best seller* y el volumen? Pues supongo que alguna. Habrá gente a la que le haga ilusión una historia que parece que no se va acabar nunca. Tal vez por eso mismo, uno de los géneros malditos de hoy en cuanto al número de ventas es el cuento. No los quiere nadie. Sólo algún editor muy

minoritario acepta libros de cuentos ¿Por qué no se venden? Yo no sé si influye que el lector tiene que hacerse una idea de una historia que dura unas pocas páginas, entrar en unos personajes, en una situación y cuando ya está ambientado, se acaba y tiene que volver a empezar. En una novela larga es todo lo contrario, puede causar más o menos dificultad entrar, pero una vez dentro puedes estar meses leyéndola.

P.- A los bolsilibros se les criticaba que eran obras con fórmula ¿no sucede lo mismo con los *best seller*?

R.- Las novelas de fórmula han existido siempre. *Crimen y castigo*, por decir alguna, es una novela indiscutible, pero es una novela de fórmula, de fórmula folletinesca. Lo mismo podía pasar con Balzac. Lo que pasa es que *Crimen y castigo* dentro de ser una novela de fórmula folletinesca, con buenos y malos, ángeles víctimas y prostitutas de buen corazón -con todos estos clichés- es una novela genial.

Un gran escritor puede permitirse el lujo de coger unas fórmulas consagradas, las que sean, y darles una forma perdurable y genial. No creo que esto influya mucho en la calidad de las novelas. Por ejemplo, las novelas históricas, por regla general, son malas, endebles, flojas o mal escritas, pero no se debe a la fórmula si no a la falta de talento del autor. Si el autor tiene talento, se nota.

P.- *Caballo de Troya* -en la editorial no dan cifras- según la página de Benítez ha vendido cinco millones ejemplares ¿No son muchos millones?

R.- Lo de las cifras pertenece al secreto del sumario. Ni dentro de la casa se comentan esas cifras... Y de puertas para fuera yo creo que no lo sabe nadie. ¿Se hinchan las cifras? Puede que sí, yo no lo sé; es un asunto muy vidrioso.

Lo de Benítez que fue otra moda -que ahora no está en su mejor momento- de extraterrestres y cosas de éstas ha ido a menos. Sigue siendo un autor de Planeta y vende pero no es la locura que era 15 años atrás. Las modas tienen caducidad.

P.- Fernando Lara sobre *Caballo de Troya* afirma que fue un compromiso y que no se esperaban el resultado que dio...

R.- Recuerdo muy bien esa época. Hay éxitos que no se esperan y que se producen y durante unos años aquellos es un horror. Benítez ha publicado una cantidad inmensa de novelas y se han vendido muchísimo... Si los editores tuvieran realmente la fórmula para conseguir el éxito... No se sabe por qué un libro de repente se dispara y lo compra y lo lee todo el mundo. No hay razones objetivas que se puedan establecer a priori.

Lo de Ruiz Zafón con *La sombra del viento* es un buen ejemplo. Fue finalista en un premio, también de la casa, de Sevilla. Yo fui jurado. Y no ganó. Quedó finalista, pero sí llamó la atención de todo el jurado. Coincidíamos en que era una novela interesante, curiosa, original y bien escrita, pero que tenía unas posibilidades comerciales, nos pareció, mínimas.

Las dotes proféticas de los supuestos expertos dejan mucho que desear... Eso sí, recomendamos su publicación aunque no estaba previsto en las bases del premio. La editorial accedió, pero sin gran entusiasmo. Se publicó el libro y durante seis meses o un año las ventas fueron muy flojas, cosa que no extrañó a nadie; estaba cantado. Cuando pasó ese primer año, las ventas del libro se dispararon y hasta hoy ¿Qué pasó? No lo sé. Es una cosa misteriosa.

El fenómeno *best seller* tiene que ver con una especie de sugestión colectiva entre lectores y compradores. ¿Por qué otros libros no se venden? No lo sé.

De repente, una novela como *La catedral del mar*, de un señor que no había escrito nunca nada, que está bastante mal escrita, no se sabe por qué se convierte en un éxito internacional. Yo lo he visto en librerías alemanas y he visto la locura del público.

Ya nos gustaría a los editores conocer las respuestas.

P.- La ciencia ficción siempre ha sido tratada como género menor y en el caso de Benítez, además, con acusaciones de plagio ¿eso le viene mal a una obra... O no?

R.- Acusaciones o sospechas de plagio las hay, relativamente, a menudo. Pocas veces llegan a los tribunales porque es una materia muy resbaladiza y es difícil garantizar con todo el peso de la ley si hay plagio o las concordancias son sólo coincidencias.

De todos modos, si el libro se vende mucho, puede contribuir a que se venda más. Si no se vende, rápidamente se acaban los comentarios de si es plagio o no.

Por otro lado, la ciencia ficción en España no es muy brillante. Sí se venden muchos libros, pero habitualmente son traducciones del inglés. Lo de Benítez tampoco estoy seguro de que sea ciencia ficción, lo de *Caballo de Troya* es una cosa hecha con mucho

desparpajo, con mucha soltura que en aquel momento enganchó a muchos lectores. Hoy en día, el número de lectores de Benítez ha descendido considerablemente. Tal vez porque haya obras internacionales más actuales y escritas por personas más hábiles.

Febrero de 2011

Entrevista a Eduardo Rodríguez Merchán

Eduardo Rodríguez Merchán:

“Toda la ciencia ficción literaria del siglo XX y XXI está contaminada por la estética cinematográfica”

Eduardo Rodríguez Merchán (1953) es catedrático de Universidad del área de Comunicación Audiovisual, explica las disciplinas Teoría de la Imagen, Historia de la Fotografía e Historia del Cine Español, en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, de la Universidad Complutense. Ha sido Profesor de Cine Español Contemporáneo en el IES (Instituto de Estudios Europeos de la Universidad de Chicago en Madrid). Ha escrito crítica de cine en las revistas *La Calle*, *Manhattan*, *Mayo*, *Guía del Ocio*, *Cinerama* y en el periódico *Diario 16*. También publica con regularidad artículos sobre cine en la revista *Nickel Odeon*.

Ha sido Jefe de Prensa y miembro del comité de dirección de la *Semana Internacional de Cine de Valladolid*. También ha trabajado como miembro de Comité Asesor del *Festival de Cine de Alcalá de Henares* y como Delegado en Madrid del *Festival de Cine Español de Málaga*. Ha sido Jurado en diversos festivales internacionales como la Seminci (Valladolid) y el Festival de Cine de La Habana (2004). Es autor de más una docena de libros sobre cine y fotografía, más de medio centenar de artículos en revistas de impacto, veinte capítulos de libros en obras colectivas y alrededor de quinientas críticas y análisis cinematográficos divulgativos en publicaciones periódicas.

P.- En el último capítulo de mi tesis sostengo que la literatura de ciencia ficción influye en el cine, desde sus inicios. En los años 50 alcanza un momento de esplendor en la añorada serie B. Más tarde, con el fin de siglo e inicios del XXI, la cartelera está repleta de ciencia ficción de alto presupuesto. De alguna manera, desde los años 50 se ha revertido la influencia: el cine de ciencia ficción es un referente para la literatura de ciencia ficción.

R.- La estética y el pensamiento del siglo XX la marca el cine. Hace un mes, leí el libro de Rosa Montero, *Lágrimas en la lluvia*, y desde la primera página es *Blade runner*... el

ambiente, la estética. Montero, al escribir su novela presupone que no hace falta describir al lector lo que ya filmó Ridley Scott en la película.

Yo soy un apasionado de la ciencia ficción, lo que pasa es deje de leer ciencia ficción a mediados de los 80. Imagino que la ciencia ficción de los 90 y la del siglo XXI está todavía más influenciada por el cine.

Hay un caso paradigmático que es el de Kubrick y Clarke. En *2001* la relación cine y literatura es fundamental y la novela surge posterior al guión de la película. En cambio, cuando Clarke hace *2010* intenta alejarse del cine y de la estética que ha configurado con Kubrick y el resultado no es tan bueno como imagino que él esperaba.

P.- Todos conocemos a Frankenstein, pero ¿cuántos han leído la novela de Shelley?

R.- El mito de Frankenstein como el mito del vampiro y como todos los mitos del expresionismo que recoge el cine salen del ámbito de la literatura y quedan muy fortalecidos, al menos popularmente. Frankenstein es anterior, pero todos los mitos expresionistas de la literatura que al comienzo son vanguardistas finalmente son fagocitados por el cine de Hollywood que los vomita en forma de género. Y mira si ahora están de moda los vampiros, algo que viene del *Nosferatu* clásico de Murnau. En sus orígenes no tiene nada que ver con Hollywood, pero es Hollywood el que construye la estética del superhombre, del golem, de superman... En *Crepúsculo* aparecen los bisnietos de Drácula que a su vez es hijo de Nosferatu.

P.- Lo mismo que con Frankenstein sucede con la película de George Pal, *El tiempo en sus manos*, basada en *La máquina del tiempo* de H.G. Wells...

R.- Sí, pero hay otra, la de *Regreso al futuro* que también es Wells y vuelve a marcar estética. Y hay otra más, anterior, una policiaca...

P.- ¿Los pasajeros del tiempo?

R.- Eso es. Y aquí mezclan dos mitos: la máquina del tiempo y Jack el Destripador.

P.- ¿El cine es la gran coctelera?

R.- Sí. La metáfora política de Wells, ya la podemos ver en los *Viajes de Gulliver* que también pueden ser un antecedente de la ciencia ficción, y es en la que también se apoya la película de Terry Gilliam *Las aventuras del Barón de Munchausen*. Estamos ante la contaminación absoluta de los géneros y los referentes. Estamos en el mundo de la mixtura...

P.- Sí, pero la alegoría política de Wells se pierde en gran medida, el lector se queda con la máquina del tiempo...

R.- Eso pasa. El público se suele quedar más en la superficie y más todavía con el cine moderno, cada vez más infantilizado. Pero no se debe pensar que solo es una historia, siempre se trata de un discurso con un mensaje político más o menos disfrazado. La diferencia, en este caso, es que Wells no disfraza tanto su mensaje.

P.- Pero ¿hay tanto mensaje en el cine de ciencia ficción, por ejemplo en la serie B americana de los 50?

R.- Los zombies están de moda, pero vienen de *La invasión de los ladrones de cuerpos* que alertaba sobre la alienación que podría llegar en cualquier momento del mundo comunista.

P.- ¿Y los autores eran o son conscientes de todo lo que encierran sus obras?

R.- El público más analista siempre descubre el tercer sentido a lo que ha querido decir el autor, cosas que a lo mejor ni él mismo lo sabe.

En *Ciudadano Kane* hay un momento en que se van fundiendo planos de la mesa en la que el matrimonio come en la que la distancia entre ambos se va haciendo más grande. Y dices: ¡Qué bien ha contado cinematográficamente la destrucción del matrimonio!. Más tarde el propio Orson Welles reconoció que esa no era su idea, y que si lo hizo así fue por falta de presupuesto.

P.- Hablando de Welles. *La guerra de los mundos*, la película, no caló tanto como la película de la dramatización del hito radiofónico protagonizado por el polifacético cineasta...

R.- Sí, y eso que la influencia social del programa en su día imagino que no sería mucha, pero sí quedó como hito comunicativo y es lo que ha trascendido.

P.- ¿Podemos hablar de una nueva configuración cultural de la literatura de ciencia ficción por la influencia del cine?

R.- Toda la ciencia ficción literaria del siglo XX y XXI está contaminada por la estética cinematográfica. Y por elevación: toda la literatura del siglo está contaminada por la estética cinematográfica. Y es inevitable. ¿Cómo es posible escribir en 1980 sin tener en cuenta la influencia cinematográfica? Es imposible.

La imaginación de Cervantes es precinematográfica. La de Muñoz Molina, es poscinematográfica. A partir de los años 40 del siglo XX, es prácticamente imposible escribir sin la influencia del cine.

Otro ejemplo. Es muy diferente leer las aventuras de Gulliver después de haber visto *El increíble hombre menguante*. Gulliver se convierte en otra cosa, en un efecto cinematográfico más que una metáfora sobre poderosos y débiles que es lo que sería para el lector precinematográfico.

En mi caso, con mi edad, pueden convivir dos tipos de referentes para mi imaginación, pues hay cosas que me vienen paralelas. No puedo decir si mi capitán Nemo literario es anterior al cinematográfico. Para los de generaciones posteriores casi siempre las imágenes han llegado antes que los textos.

P.- En la calle se habla de agujeros negros, del hiperespacio, de viajes temporales...

R.- El adolescente de final del siglo XX tiene perfectamente asumida la filosofía, el vocabulario y las peripecias de la ciencia ficción. Mi interés por la literatura de ciencia ficción estaba marcada por mi interés por la física. Y no son pocos los físicos que se apoyan en la literatura de ciencia ficción para tratar de explicar sus teorías porque la ciencia ficción también se apoya en la física. En los más jóvenes todo esto forma parte de su bagaje cultural. Está ahí, simplemente, y por eso lo conocen. Han crecido viendo películas en los que todos estos temas eran habituales.

P.- La invención del cine y el nacimiento de la ciencia ficción corren paralelos y el cine, desde sus inicios, ha estado ligado a la ciencia ficción, ¿es sólo una coincidencia temporal?

R.- Con Edison nació una cámara fija porque su interés era registrar imagen y sonido, pero fueron los Lumiere los que inventaron el cine. Pero solo pensaban en el registro documental de la realidad. Casi al mismo tiempo, Méliès que es mago dice: esto a mí me sirve para hacer magia, porque esto es magia, y de ahí *Viaje a la luna*. La posibilidad de poner en escena algo como *Viaje a la luna* es posible gracias al cine y, además, es el cine más ingenuo posible sobre la literatura de ciencia ficción. Casi lo que haría un niño al leer a Verne... La Luna que recibe el impacto del cohete en el ojo que es donde más molesta.

El cine es magia y es lógico que esté vinculado a la ciencia ficción y al fantástico. En España tenemos a otro de los grandes, a Chomón.

P.- ¿Cómo ha sido la evolución de la serie B de los 50 a *Blade runner*, por poner un ejemplo?

R.- El punto de inflexión llega en el 68. Kubrick rompe con esa línea. Lleva la historia de ciencia ficción al límite filosófico, a lo sublime. De ahí arranca una ciencia ficción filosófica muy seria que llega hasta *Blade runner* y la convierte en mito. Por otro lado, arranca otra línea: la del despijor de la serie B, pero con grandes presupuestos.

P.- Casi toda la serie B de los 50 se ha revisitado, con muchísimo presupuesto y no muy buenos resultados...

R.- El dinero siempre mata al cine, aunque sea imposible hacer cine sin dinero. Es la gran contradicción.

P.- Sí, pero ¿por qué ese afán por recuperarlas? ¿son las referencias de los nuevos cineastas?

R.- Sí, quizá sus referencias más antiguas sean esas. Son ya clásicos. Pero no lo sé.

P.- Pero es que hay una producción masiva de ciencia ficción como no ha habido nunca...

R.- Porque hay dos cines, el cine para cinéfilos y el de efectos especiales. Y efecto especial es “supercienciaficción”. Yo creo que *Avatar* va a marcar otra frontera. Defiendo *Avatar*, creo que es tan importante como *2001*, pero todavía no hay distancia y también ha tenido el “problema” del 3D; la técnica disfraza cualquier tipo de análisis que se pueda hacer. Y ojalá se recuperara una ciencia ficción ecologista... Creo que es una línea interesante. Pero no se si seguirá más por la línea del espectáculo por el espectáculo, como *La guerra de las galaxias*, de la que también soy fan.

Con Lucas y con Spielberg, con *Encuentros en la tercera fase*, pasó como con los Beatles o los Rolling. *Encuentros en la tercera* se podría decir que está más elaborada que *La guerra de las galaxias* (aunque Lucas tampoco se queda atrás con lo que hace). Lucas es el libro de caballerías que culmina con *El Quijote* y Spielberg es posquijote. Fernando Colomo se dio cuenta de lo que había hecho Lucas y dijo: hagamos libros de caballerías con dragón y todo. *El caballero del dragón* es una gran antecedente de las películas de capa y espada llevadas al espacio.

P.- Pero en literatura se sigue viendo mal que un libro lleve el sello de ciencia ficción y en cine no...

R.- *Solaris* es una novela de culto.

P.- Y *Un mundo feliz* o *1984*, pero tienden a sacarlos del género.

R.- Y no hay premios “nobel” de ciencia ficción y sí de policiaco.

P.- Pero sí hay “oscars” de ciencia ficción...

R.- Ahora cualquier película puede ser o contener elementos de ciencia ficción. *Melancolía* de Lars von Trier ¿Qué es? Ciencia ficción y está planteada como tal. O *El árbol de la vida*...

P.- ¿La ciencia ficción en el cine es transversal?

R.- Sí. Y retomando, hay cine policiaco que es ciencia ficción. La ciencia ficción ahora es o puede ser transversal a todo el cine.

Enero de 2012

Entrevista a Ángel Torres Quesada (EATQ)

Ángel Torres Quesada:

"¿Cómo publicar una saga sin que se enteren los editores!"

(Alegrías y desengaños de los autores de novelas de a duro)

(Biografía en capítulo 4)

P.- ¿Cuándo y cómo comienza tu carrera literaria?

R.- Tenía 16 ó 18 años cuando empecé a colaborar en la revista *Cádiz Gráfico*, como dibujante para ilustrar artículos y publicando cuentos de terror y ciencia ficción. En esa época publiqué mis primeras tiras de historietas en el *Diario de Cádiz*, durante tres semanas, a una diaria. Debo explicar que entonces mi afición por los tebeos, o las historietas, como se llamaban entonces, ahora cómics, estaba por encima de mis aspiraciones a escritor. Mis ambiciones entonces no eran excesivas y mi meta era llegar algún día a colaborar en una colección de ciencia ficción de novelas de a duro. Aprendiendo a escribir a máquina en la Escuela de Comercio -era imprescindible para el acceso- hice mis primeros pinitos y escribí mi primera novela, que no sé ni dónde está y que debía ser malísima.

P.- ¿Ya era de corte fantástico?

R.- Sí, basada en las aventuras que leía en *Luchadores del Espacio* y la *Colección Futuro* que la tengo completa aunque muy ajada.

P.- ¿Por qué ciencia ficción?

R.- Porque siempre despertaron mi interés las historietas de Flash Gordon, que conocí en las revistas *Leyendas* y *El aventurero*, que compraba mi hermano mayor cuando yo aún no había cumplido diez años. En ellas también conocí a Tarzán, el Mago Merlín, como entonces se conocía a Mandrake, y a *Jorge y Fernando*, y otros héroes que nos

llegaban del otro lado del Atlántico. Naturalmente, también me gustaban *El Guerrero del Antifaz* y *Roberto Alcázar y Pedrín*, entre otros héroes patrios de la época.

También se conocía a Superman, sí. Que, por cierto, es esa época, en los años 40, llevaba la capa roja y el traje amarillo en la portada, apaisada, que era la única página a color. No sé si no tenían azul a mano o había algún otro motivo... Leí *De la Tierra a la Luna* y *Alrededor de la Luna*⁷, de Verne, y otra de Emilio Salgari, algo del año 3000⁸, de la que no recuerdo bien el nombre.

P.- Entonces, a la hora de hablar de influencias ¿cuáles destacarías?

R.- En los años cincuenta no era fácil encontrar novelas de ciencia ficción, ni entonces siquiera eran conocidas por estas siglas. Como he comentado leí algunas de Verne. A H.G. Wells, de que quien ya había oído hablar, tardé en conocerle literariamente, me costó tiempo hacerme con *La Guerra de los mundos*, novela que leí en una edición argentina. A principio de esa década aparecieron dos colecciones muy importantes para mí: *Luchadores del Espacio y Futuro*, de José Mallorquí en la que plagiaba con descaro a los angloescribientes consagrados. Pero, eso sí, muchas veces mejoraba el original. De la primera hay que hacer mención especial de la obra de Pascual Enguídanos, George H.White⁹ y *La saga de los Aznar*. Este autor hizo que mi entusiasmo por la ciencia ficción subiera hasta límites insospechados. Pero la colección que mayor impacto me causó fue *Nebulae*, de Edhasa, en la que descubrí a los autores anglosajones, como Asimov, Clarke, Heinlein y otros muchos.

P.- Pero en tus obras prima la acción y una acción, a veces, trepidante

R.- *Un mundo feliz* y *1984*¹⁰ me fascinaron, pero no es mi estilo a la hora de escribir. Esos temas apenas los he tocado. Tan sólo tengo una novela *Los sicarios de dios* de PulpMagazine, donde me muestro muy crítico con algo que siempre he sido muy crítico: con los políticos y con las religiones.

⁷ Obras escritas por Julio Verne en 1865 y 1870 respectivamente.

⁸ Imaginamos que se refiere a Maravillas del año 2000, escrita en 1907

⁹ Autor de la Saga de los Aznar

¹⁰ Obras de Aldous Huxley (1932) y George Orwell (1948) respectivamente.

P.- Algunos, no consideran literatura a la ciencia ficción...

R.- Peor para ellos. Cada uno hace lo que puede y si lo que puede no lo hace mal, pues ya está bien. A lo mejor un escritor de renombre no es capaz de escribir una novela de a duro o de ciencia ficción. Yo no soy capaz de escribir *El manuscrito carmesí* de Antonio Gala y no soy capaz, entre otras cosas, porque a la mitad ya me habría aburrido... Cada uno escribe para lo que está capacitado.

A Sturgeon¹¹ le dijeron que si no estaba de acuerdo con que en la ciencia ficción había mucha morralla y dijo que sí, que un 80 o 90% era morralla, como en el resto de la literatura que se publica.

P.- ¿Cómo definirías este tipo de literatura?

R.- Este tipo de literatura da muchas alegrías a quién le gusta -las daba más en los años 30, 40, 50 y 60- aunque dicen que, ahora, la ciencia ficción está de capa caída, quizá porque los acontecimientos la han ido relegando en ciertos aspectos a una posición que para los amantes del género no es de justicia.

La ciencia ficción no es profética, pero si ha dado muchos puntos a los que la ciencia ha llegado posteriormente coincidiendo con lo que se anunciaba o hasta los ha sobrepasado. Creo que quedan muchas seudoprocías que terminarán por llevarse a la práctica.

P.- Ahora, para buscar obras de ciencia ficción te tienes que ir a estantes donde conviven con obras fantásticas, de espada y magia o hasta comparten elementos ¿Se está produciendo una hibridación de géneros?

R.- Hace años un escritor de ciencia ficción me dijo -y yo le miré un poco raro- que la ciencia ficción tenía los días contados. Quizá acertó. Pero, vamos, definitivamente muerta no está. Yo creo que está esperando algo. En todos los aspectos, aunque elucubremos, necesitamos de acontecimientos reales que hagan de palancas. Creo que la ciencia ficción tiene mucho camino para recorrer a corto plazo. Pero es que hoy día

¹¹ Nombre y obras más importantes

están de moda los vampiros, los hombres lobo y los zombies que creíamos retirados en un asilo.

La moda, el gusto del público que ahora depende más del cine y la tele y es muy cambiante. Yo nunca he sido crítico porque creo que el escritor bueno o malo no tiene porque dedicarse a criticar a nadie. En la actualidad, leo menos ciencia ficción angloamericana porque me atraen menos los títulos, pero creo que puede resurgir... Si nos da tiempo. Hoy he leído un artículo¹² de Fernando Sánchez Dragó que parece un cuento de ciencia ficción, pero que puede ocurrir.

P.- En *Un mundo llamado Badoon* publicada en 1963, ya se perciben retazos de lo que luego sería *El Orden Estelar*

R.- Alguien dijo -a veces, te descubren cosas de las que tú no te has dado cuenta- que era un preludio de *El Orden Estelar*. Bueno, pues vale, para qué los voy a desilusionar. Puede ser, pero *El Orden Imperial* empieza con *Los mercenarios de las estrellas*.

P.- ¿No tenías pensado hacer una saga?

R.- Con *Los mercenarios de las estrellas* aparece *El Orden Imperial*, pero es con *Los enemigos de la Tierra* cuando por primera vez aparecen Alice Cooper y Adan Villagran. Por cierto, cuando ambos se conocen yo hice una particular burla a la censura, dando a entender que podía tratarse de una atracción homosexual... hasta que se desvela el sexo de Cooper, de nombre Alice

A las tres o cuatro novelas cambie *El Orden Imperial* por *Estelar*, no me gustaba las connotaciones de la palabra imperio. Pero, a lo que vamos. Yo me sentí muy a gusto con esos personajes y los repetí hasta que a la cuarta, Bruguera me advirtió por escrito que de "saguitas" nada. Les envié una carta diciendo que me sentía muy cómodo con los personajes, que las novelas eran independientes y no hacía falta leer las anteriores para entender las posteriores, pero me respondieron, categóricamente, que no. Por terquedad, con el tiempo volví a ellos, aunque los hice aparecer sólo al final de la novela como personajes secundarios. Y continúe... No sé si se aburrieron de mí o me dieron por imposible.

¹² Anexo EATQ

El Orden abarca tres o cuatro siglos, pero en la edición de Robel están las novelas pre *Orden Estelar*, las del Imperio.

Empecé en Bruguera, también ediciones DC (también de Bruguera) hasta que cerró. Luego publiqué en Galaxia 2000 15 de las 17 que escribí, pero la colección, de a duro que ya valían 75 pesetas, con tan sólo treinta números no pudo seguir adelante. La idea de Enrique Martínez Fariñas era publicar una de terror, otra del oeste y otra de ciencia ficción. Yo la inauguré y publiqué dos series por un lado, *Hondara* y, por otro, *El Orden Estelar*.

P.- ¿Hasta qué punto la de Robel es una reedición revisada?

R.- Hasta el punto de que en la última novela hago una especie de pirueta y resucito a Alice Cooper. Por si acaso...

P.- Llegó un momento que el bolsilibro dejó de ser negocio y se extinguió...

R.- Uno quería salir del gueto, pero el gueto se acabó. Yo lo pasé muy bien escribiendo novelitas de a duro. Escribí ciento treinta y tantas... Hubo un año que llegué escribir 18.

P.- ¿Nunca te planteaste vivir de la literatura?

R.- He vivido de mi negocio. Estuve tentado, pero la parte práctica de uno me lo impidió. Estaba bien pagado y hay que tener en cuenta que en su buena época Bruguera tiraba 20.000 ejemplares de cada novela. La escritura me ha permitido tomarme unas buenas vacaciones, viajar con mi mujer.

Era una distracción. Una distracción bien pagada.

P.- ¿Cuánto tiempo te llevaba escribir una novela?

R.- Una la conseguí hacer en tres días, pero, generalmente era alrededor de tres semanas.

P.- He leído que eras un escritor un poco vago, que pulías poco, que tenías ideas muy buenas, pero tantas que pasabas de unas a otras rápidamente.

R.- Escribir entonces no era como es escribir hoy. Teníamos que meter tres papeles en blanco y dos kores, dos carbones, porque una copia iba al corrector (por cierto, los correctores eran mejores que los de hoy) y otra a no sé dónde... No era lo mismo que con el Word. Yo tenía la norma de no corregir con las consabidas x más de tres palabras por página; quedaba muy feo. Lo peor, para mí, no es escribir una novela, sino corregirla. También, en alguna ocasión, me han criticado que mis obras tenían un final precipitado, pero es que no había más que escribir.

P.- También te he oído decir que debes mucho a Domingo Santos

R.- Domingo Santos me publicó varias cosas en *Nueva Dimensión*, las dos primeras partes de la *Trilogía de los dioses* y no dio tiempo a la tercera porque cerró la colección. Esa trilogía luego la publicó PulpMagazine, un tocho de 400 páginas. Fue algo raro lo de esa colección, con decirte que creo que fui el único que cobró. *La trilogía de las islas*, con Ultramar, se vendió muy bien; de la primera edición, más de 3.500 ejemplares. Ultramar, que pertenecía a Salvat, fue vendida a otra editorial que la reeditó. Ahí ya no vi ni un duro.

Los vientos del olvido la publiqué yo mismo en una convención que hicimos aquí, en Cádiz, y fue reeditada hace tres años. Creo que no ha tenido suerte, para mí -si se puede decir- es mi mejor novela. Ahora AEJ me ha publicado *Las sendas púrpuras* y hay otra obra pendiente para finales de 2010 o primeros de 2011 de la que muchos pensarán que no está en mi línea. Y tengo siete novelas más en el disco duro.

P.- ¿Te refieres a ideas para siete novelas?

R.- Me refiero al disco duro de verdad, al que no come gambas sino electricidad.

P.- ¿Cómo comienza la saga de El Orden Estelar?

R.- Para la segunda novela que me publicó Bruguera, *Los mercenarios de las estrellas*, por exigencia argumental necesité crear una organización a la que asigné la misión de recuperar los mundos que pertenecieron al extinto imperio galáctico de turno, a la que llamé *Orden Imperial*, no Estelar. En la quinta novela que escribí para la editorial, *Los*

enemigos de la Tierra, aparecieron unos personajes a los que bauticé como Alice Cooper y Adan Villagran. Me parecieron interesantes, pensé que podría sacarles provecho a ellos y al universo que había diseñado y volví a utilizarlos en otras novelas, como *Mundo olvidado*, *Los conquistadores de Ruder* y *Un planeta llamado Khrisdal*.

P.- *El Orden Estelar*, simplemente ¿surgió?

R.- La creación de *El Orden Estelar* fue espontánea. Más adelante, porque soy terco, a veces, volví a utilizar a los mismos personajes. Había pasado un año y me no dijeron nada, no hubo reprimenda alguna. Quizá no se dieron cuenta, o la política de la editorial había cambiado.

P.- ¿Cómo elegiste el nombre?

R.- Como a todas las cosas que se me ocurrían había que ponerles un nombre, me inventé el de *Imperio Estelar*, pero más adelante, quizá porque la palabra imperial no me parecía la adecuada para una organización democrática, lo cambié por *El Orden Estelar*.

P.- ¿Qué es El Orden Estelar?

R.- Una organización surgida en la Tierra tras la caída del Imperio Galáctico, cuya misión era recuperar los mundos llamados olvidados que durante una larga época perdieron contacto con sus orígenes y habían caído en un proceso irreversible de degeneración. Inicialmente no se obligaba a ningún mundo a integrarse en el Orden Estelar, pero más tarde, con el devenir de los años, cuando el sistema democrático se degradó, el derecho a la libre determinación dejó de respetarse. Como todo sistema que nace con principios humanistas, se corrompe.

P.- Un "imperio" democrático ¿la censura no tenía nada que decir al respecto? ¿fue censurado política o editorialmente en alguna ocasión?

R.- En el 72 la censura previa, supuestamente voluntaria, me rechazó una novela. La editorial me devolvió la copia con el sello del censor de turno, rechazándola. Conservo

esa copia. Bruguera no me dio explicaciones porque la Censura no se las daba a ellos. En la conversación telefónica que mantuve con el director de la colección, para aclarar algunas cosas, me sugirió que tal vez había sido rechazada porque en la novela yo describía, en el año 3000, una manifestación que acabó siendo reprimida por la policía de un estado dictatorial en un mundo situado a miles de años luz. Siguiendo los consejos del editor, pasados unos meses la envié con otro título y con algunas correcciones y fue publicada. La palabra democracia se podía utilizar, y también hablar de libertades para los pueblos oprimidos por el dictador de turno. Que me rechazara la censura una novela lo considero un hecho fortuito, y me explico. Por aquellos años Bruguera publicaba semanalmente más de 20 novelas de a duro. ¿Quién se iba a creer que el censor de turno se las leía todas? Mi teoría es que de vez en cuando hacía sorteo y a la novela presentada que le tocaba la china a su autor, supuestamente, se le chafaba su trabajo de unos días o unas semanas. Pero el remedio era volver a enviarla. También recuerdo que colé un *strip tease* de Alice Cooper y no pasó nada. Curiosamente, más tarde, en 1974 o 1975, Bruguera puso en marcha otra colección en la que nos exigía poner sexo y ya estábamos tan acostumbrados a no hacerlo que nos costó.

P.- Alice Cooper, mujer, en un sistema político democrático...

R.- ... que luego se desmorona como todas las cosas.

P.- Un mujer tan trangresora no era algo muy habitual para la época...

R.- Es verdad que hay pocas heroínas en la ciencia ficción. La dignifiqué y la idealicé hasta tal extremo que una señorita crítica dijo que exageré al ponerla tan perfecta. Las feministas nunca están contentas. Alice Cooper no era comandante de una UNEX por imposición de una ley de igualdad, sino porque sus méritos la auparon el cargo. A mí no se me ocurrió, ni remotamente, inventarme esa ley. ☺

A lo mejor, algún día, mi paisana, Bibiana Aído¹³ se da cuenta y me da una medalla.

¹³ En el momento de la entrevista Bibiana Aído era ministra de Igualdad del Gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero

P.- Una saga de viajes, iniciática, hasta cierto punto, clásica. Hay quien menciona influencias de *La Fundación* de Asimov...

R.- Esto viene dado. Siempre te basas en lo que has leído, pero en lo bueno. Nadie falsifica billetes de cinco euros. Asimov también habla del nacimiento, desarrollo y caída de un régimen, pero es que eso, a lo largo de la historia, como hemos visto, es una constante; pasa continuamente.

P.- Sí porque en *El Orden Estelar* asistimos al esplendor, decadencia y corrupción de un sistema universal...

R.- Es una ley inevitable. Y si no que nos lo pregunten ahora. Lo llevamos en lo más recóndito del alma y si a esto sumamos el nulo sacrificio de la clase política... ¡Pero hablemos de cosas más serias! ¡De ciencia ficción!

P.- Y de *space opera*

R.- Sí, aunque no canté ningún protagonista. Así lo llaman.

P.- ¿Cómo era el proceso creativo?

R.- En cuanto al proceso creativo, todo lo que he escrito, novelas de a duro, novelas más extensas y cuentos y relatos, siempre he partido de una ligera idea para la trama, o de un arranque que consideraba que valía la pena desarrollarlo.

P.- ¿Con cuántas editoriales trabajaste?

R.- Empecé en Editorial Valenciana y seguí en Dronte, Acervo, Bruguera, Edhasa, Ceres, etc. Y algunas otras. En los últimos años he estado publicando en Ultramar, Ediciones Magazine, Timun Mas, Minotauro y por último en AJEC, que ha publicado mi novela, *Las sendas púrpuras*.

P.- ¿Cómo era la relación con los editores? ¿Hasta que punto hicieron la vista gorda o no se percataron de la conexión entre las obras?

R.- Ha habido de todo. Con algunos las relaciones fueron cordiales y con otros, los menos, mejor no hablar. Con Bruguera, aparte de lo que ocurrió con *El Orden Estelar*, siempre fueron cordiales. La editorial estaba en la cumbre y su relación con quienes colaborábamos no podía ser más eficaz. A partir de los ochenta, ya en declive la empresa por causas económicas, se deterioraron hasta el extremo de que todos los colaboradores de todas las colecciones de a duro nos quedamos sin cobrar algunas novelas.

P.- ¿Por qué utilizabas seudónimos y por qué los elegiste?

R.- A todos los autores se nos exigía un seudónimo. El primero que usé, en Valenciana, fue el de Alex Towers. Como en Bruguera ya había un autor apellidado Towers, utilicé el de A. Thorkent.

P.- Aventura, tensión sexual... ¿Qué ingredientes eran exigencia de las editoriales y cuál era su temática preferida?

R.- Cuando comencé, a principios de los sesenta, la censura era muy estricta y no podíamos extralimitarnos: nada de escenas fuertes, ni de cama, nada de sexo explícito, y prohibido usar un vocabulario soez. Ya en la transición los editores nos dijeron que escribiéramos escenas subidas de tono si lo considerábamos necesario para el argumento.

P.- Aparte de dos o tres bolsilibros yo tengo la reedición de *El Orden Estelar* de Robel y es sobre l que he trabajado ¿Participaste en esta reedición? ¿Fue tan sólo una reedición o una revisión? De ser así ¿Por qué? ¿Aparecen todas las novelas pertenecientes a la saga?

R.- De *El Orden Estelar* se reeditaron 16 novelas unos años antes en Ediciones B, en cuatro tomos de la colección VIB. Aconsejé al responsable de la edición que cambiaran Orden Imperial por Orden Estelar, y así lo hicieron. Las que fueron reeditadas por Robel las revisé, no en profundidad. En esta colección aparecen todas las novelas que, de una manera u otra, tienen relación con la saga.

P.- Según algunos estudiosos de tu obra *El Orden Estelar* está dividido en cinco períodos: El imperio, el orden estelar, la decadencia del orden estelar, la superioridad terrestre y la liga estelar. ¿De qué espacio temporal estamos hablando?

R.- La saga comienza mil años después de nuestro presente. Podría decirse que concluye un milenio o dos después.

P.- Si no recuerdo mal, en *Los guerreros del tiempo* se explica el nacimiento del Orden estelar y si no lo he interpretado mal, esto sucede gracias a un viaje en el tiempo ¿Esto es así? En *Walkar bajo el terror* uno de los personajes apunta:

"Me acordaba de la leyenda acerca del origen del Orden Estelar. Según ésta, unos viajeros del tiempo, procedentes del siglo XXI, fueron sus fundadores. Eran mercenarios de su época, la mayoría delincuentes, gentes sin escrúpulos. Pero pusieron las bases del periodo más democrático de la humanidad. Ellos encontraron en un planeta un gran depósito de navíos, se dice que de origen extraño".

R.- *Los guerreros del tiempo* la escribí unos años antes de la reedición de Robel, como novela independiente. Cuando se ordenó cronológicamente la colección, propuse a la editorial incluirla. La frase a la que se refiere en *Walkar bajo el terror* la incluí porque consideré que era compatible con *Los guerreros del tiempo*.

P.- El viaje en el tiempo está presente en varias novelas. A vuelo de pluma, recuerdo unos "atavares" que también se trasladaban en el tiempo, a Alice Cooper que "aparece" en diferentes períodos históricos ¿Cómo y por qué concibes estos viajes?

R.- Como un árbol. Un árbol del que se pueden saborear innumerables frutos. Mira que se ha escrito sobre el viaje en el tiempo, pero está todo por escribir. Tú le das la vuelta a lo escrito y te vuelves a encontrar con un tema.

P.- A partir de los 50 y 60, cambia la dirección y se empieza a viajar al pasado

R.- Y eso que no es nada fácil. ¿Te acostumbrarías a vivir en el medioevo? La comida sería repugnante, como el olor de los pueblos, de la gente, tendrías que aprender sus lenguas, sus costumbres, echarías de menos la ducha, el retrete...

Viajar al futuro dicen que no se puede porque éste no existe para la gente que vive su presente. Yo tengo un cuento en el que solo se puede viajar al pasado *El Visitante*.

De todos modos ¡hay tantas teorías! Y como argumento las posibilidades son infinitas. Precisamente, lo último que he leído de ciencia ficción ha sido de un colega de Sanlúcar, *El mapa del tiempo*¹⁴.

P.- ¿La saga ha concluido?

R.- No podría afirmarlo. Una saga nunca concluye si uno no quiere y el público lo admite. Tal vez algún día me dé por escribir una secuela. En el último título de la edición de Robel, *Aliado de la Tierra*, al final, sugiero que Alice regresa, cuando todo el mundo la da por muerta o desaparecida.

P.- En Las grietas del tiempo, de nuevo el viaje en el tiempo da pie a toda una trama donde la ucronía o la historia alternativa y la utilización de algún gran enigma de la humanidad (el meteorito de Tunguska) bosqueja un mundo muy diferente ¿Has utilizado el viaje en el tiempo en alguna obra más?

R.- En varias, tanto en novelas como en relatos. *Las grietas del tiempo* es una combinación de viajes temporales, ucronía y *space opera*. No recuerdo cuántas veces he utilizado el viaje temporal... Aparte de las novelas cuya trama son los viajes en el tiempo publicadas en la serie de *El Orden Estelar*, creo que sólo he tocado el tema en el relato *El visitante*, premiado en el Alberto Magno, y aunque no se trata de un elemento temporal al uso, también lo hago en mi novela corta *Sombras en la Eternidad*, galardonada con el premio de la Semana Negra. Quizá tengo algo más, pero tendría que hacer memoria o revisar mis archivos, pero creo que no hay otros. Por cierto, *Sombras en la Eternidad* va a ser publicado en Francia dentro de unos meses.

¹⁴ De Félix J. Palma, premio de Novela Joven Ateneo de Sevilla 2008 y protagonista del último capítulo de esta tesis.

P.- El viaje en el tiempo es un gran recurso literario, pero también puede ser un sueño inalcanzable o la mejor forma de evasión en un mundo cada vez más pequeño...

R.- Muchos conceptos e innovaciones de la ciencia ficción durante siglos se han hecho realidad e incluso algunos se han superado. ¿Se podrá viajar en el tiempo? No lo sé. Ojalá lo supiera. Cosas más extrañas se han visto. De lo que estoy seguro es que yo no lo veré, ni nadie que esté vivo ahora. La cuestión es: ¿Cuáles serían sus límites, sus ventajas e inconvenientes? ¿Desde nuestro presente se podría viajar al futuro, o sólo a nuestro pasado? Si nuestros descendientes llegaran a viajar en el tiempo, ¿por qué no tenemos constancia de sus logros, y por tanto de sus visitas? Quizá nuestros descendientes se estén divirtiendo a nuestra costa, contemplándonos en este instante desde su estado de invisibilidad. El enigma a resolver es: ¿se puede alterar el tiempo, modificar lo que ya ha ocurrido? Es muy antigua esta pregunta: ¿qué le ocurriría al viajero del tiempo si viaja al pasado y mata a su abuelo paterno? Moriría si lo hiciera, porque no existiría, o bien regresaría a su presente convencido de que su padre no era su padre, sino el repartidor del butano.

P.-De poder hacerlo ¿viajarías al pasado o al futuro?

R.- En ambas direcciones.

P.- ¿Adónde y a qué época?

R.- La lista sería interminable. Como respuesta podría echar mano a todos los tópicos, por ejemplo ser testigo de la pasión de Jesucristo. Ya lo hizo imaginariamente J. J. Benítez, pero después de que decenas de autores utilizaran el tema.

P.- ¿Por qué y para qué?

R.- Como distracción sería la primera respuesta, pero por ambición serían muchas. ¿Por qué no conocer el resultado del Euromillón?

P.- ¿Qué te parece este titular para la entrevista "El orden estelar o cómo publicar una saga sin que se enteren los editores"?

R.- A este título le podría añadir el de “Alegrías y desencuentros de los autores de novelas de a duro”. U otro parecido.

Mayo y agosto de 2010

Anexo EATQ

Ciencia ficción

Nadie, excepto Fidel, cree que estemos al borde de la tercera guerra mundial, pero...
Nadie creía, un día antes del magnicidio de Sarajevo, que fuese a estallar la Gran Guerra. Pero estalló. Nadie, excepto **Fidel**, cree ahora que estemos al borde de la tercera guerra mundial, pero... Paquistán es un polvorín. Supongamos que las facciones del avispero talibánico cierran filas allí. Están en ello. Supongamos que se hacen con el poder. Hipótesis verosímil. Supongamos que las fuerzas de ocupación de Afganistán tienen que evacuar el país. Eso es seguro. Supongamos que el nuevo gobierno paquistaní lanza una peladilla nuclear sobre Delhi a cuento de Cachemira. No es descabellado. Para un kamikaze integrista, dispuesto a inmolarse a cambio de media docena de infieles, disponer de un artefacto atómico, en vez de una bomba rudimentaria cosida al tórax, es un sueño al que no se resistiría. Cien mil muertos valen por otras tantas huríes en el Paraíso. Supongamos... No, no supongamos nada, porque a partir de esa hecatombe la suerte sería tan irreversible como la de **Pompeyo** cuando **César** se mojó el culo. Efecto dominó: La India responde a los paquistaníes con otro pepinazo nuclear; los iraníes aprovechan el zafarrancho para transformar Tel Aviv en Hiroshima; los israelíes responden con las mismas armas y convierten Teherán en queso de Gruyère; China, que depende del petróleo persa y del gas del centro de Asia, sale en defensa de la entente islámica y, apoyada por la quinta columna del maoísmo que trae en jaque al gobierno de Delhi y que manda en el de Katmandú, ocupa los dos países que siempre ha querido ocupar; Corea del Norte invade la del Sur y bombardea Japón; Estados Unidos interviene e, incapaz de luchar en tantos y tan lejanos frentes a la vez, pierde la guerra; Rusia se declara neutral y se frota las manos, pero no se las lava, sino que las utiliza para pescar a pitón pasado en el río revuelto del nuevo orden mundial. Desenlace... Doctrina **Monroe**: América otra vez para los americanos, aunque no toda, pues los sátrapas rojos del continente tiñen de amarillo su piel. Tres bloques -el Islam, China y Rusia- se reparten Asia, África (que en su vertiente negra ya está hoy en manos de Pequín) y Europa, transformada en museo, parque temático y prostíbulo de los nuevos ricos. España, a todo esto, deja de ser Vandalia y vuelve a ser Al Ándalus. ¿Ciencia ficción? Pues sí, pero también lo eran el mundo feliz de **Huxley** y el 1984 de **Orwell**. Yo no digo que mi relato futurista sea probable, pero estoy convencido de que es posible. Al tiempo...

Fernando Sánchez Dragó

Publicado el Martes, 3 de agosto de 2010, en el diario El Mundo.

Entrevista a Augusto Uribe (EAU)

Augusto Uribe:

“A veces pasa que en las novelas populares un señor sin darse cuenta dice algo sobre lo que especula la física años después”

Augusto Uribe o, lo que es lo mismo, Joaquín Jaureguizar es uno de los investigadores de la primigenia ciencia ficción española que más ha aportado a su conocimiento y difusión. Cuenta, además, con una de las bibliotecas más importantes sobre el género no solo en número de volúmenes sino en el valor de muchas de la obras por su difícil sino imposible localización.

Augusto Uribe con sus artículos sobre *El anacronópete* y *Elois y Morlocks*. *Novela de lo por venir* recogidos en sus *Apuntes para la historia de la ciencia ficción española* –unos cuadernillos autoeditados- ha sido el primero en valorizar estas dos obras convertidas en auténtico símbolo de los viajes en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española.

Augusto Uribe es el seudónimo que Joaquín Jaureguizar ha empleado durante todos estos años para dar a conocer sus investigaciones.

P.- ¿Cuál es su relación con la literatura de ciencia ficción?

R.- Se puede decir que desde que nací. Aprendí a leer a una edad muy temprana. Mi padre poseía una biblioteca de 25.000 libros. La colección universal completa, clásicos castellanos, el teatro, la farsa... 25.000 libros dan para mucho y tenía un apartado dedicado a la literatura fantástica. Pero siempre he sido un lector de clásicos y ensayos, la ciencia ficción y la literatura fantástica son algo marginal.

P.- ¿Cómo descubre *El anacronópete*?

R.- *El anacronópete* no era muy conocido, pero tampoco un secreto. Lo leí por primera vez en la biblioteca del Ministerio de Obras Públicas y después localice el resto de la edición y adquirí uno. Los responsables de BEM (que debe su nombre al Big Eyed Monster que aparece con frecuencia en las portadas de muchas revistas agarrando a una

chica ligera de ropa) me insistieron para que colaborara con ellos cuando ya estaba jubilado. Me pidieron un artículo del Coronel Ignotus porque la Asociación Española de Ciencia Ficción y Fantasía (AECCFF) concede un premio con este nombre y pocos conocían quién era este Coronel Ignotus.

La investigación no fue difícil. Era militar y conseguí su hoja de servicios que me proporcionó muchos datos biográficos. Les hice el artículo y llamó la atención porque no era costumbre que se escribieran artículos largos y documentados. Después, trabajé sobre el Capitán Sirius. También acababa de salir la antología Nil Santiáñez Tió en la que aparecían sólo cuatro capítulos de *El anacronópete* y pensé que sería interesante hacer un trabajo sobre la obra completa. En la Biblioteca Nacional es muy sencillo. Había una biografía interesante y un par de tesis. Me encontré con que una nieta suya había donado todos sus papeles a la Biblioteca Nacional. Entre sus papeles estaba *El anacronópete* zarzuela. Fue fácil deducir que originalmente lo había hecho como zarzuela, inventando una máquina del tiempo de la que se subían y bajaban los protagonistas para cantar diferentes momentos de la historia (Gaspar era aficionado a Flammarion que gustaba de recoger la historia en sus momentos importantes).

Los personajes de *El anacronópete* son los cuatro protagonistas típicos de la zarzuela, también hay un coro de mujeres, que son las prostitutas de París, y un coro de hombres, que son los húsares que las acompañan. Cambiaba el telón de fondo para representar la conquista de Granada, la erupción del Vesubio o lo que fuera. Se bajaban de la máquina a cantar lo que acontecía, y se volvían a subir para cambiar el telón de fondo.

La zarzuela no salió adelante y como a cualquier autor a Gaspar no le gustó ver su material desaprovechado y decidió convertir su zarzuela en novela. Todo hay que decirlo: no es de sus obras más destacadas.

Gaspar fue un dramaturgo de cierta importancia y esta fue una obra un tanto anecdótica, marginal, pero, en definitiva, fue un precursor que había pasado desapercibido. Hablamos de una máquina del tiempo anterior a Wells y esto hizo que se interesara bastante gente. El artículo los reprodujo la revista más prestigiosa de ciencia ficción en Estados Unidos.

Sí es cierto que debió ser de las cosas más curiosas que he publicado pues recibí varios comentarios y cuando digo varios digo pocos. Un senador americano dijo una vez que había recibido un montón de cartas interesándose por un tema y eran seis cartas.

P.- Pero es la primera máquina del tiempo...

R.- Sí, indudablemente. En la novela hace lo que no hace en la zarzuela: una teoría del tiempo y una descripción del funcionamiento de la máquina. Es disparatado, pues dice que el tiempo se enrolla a alrededor de las cosas y que girando en dirección contraria a gran velocidad se puede desenrollar. Afortunadamente a velocidad inferior a la luz pues si lo hubiera hecho a una velocidad superior nos habríamos metido en asuntos muy profundos. Y para explicarlo pone unos cuantos ejemplos bastante tontos.

Él dice que concibió la obra viendo como alguien deshollinaba una chimenea. El hollín se pega a la chimenea como el tiempo se pega a las cosas. Gaspar describe el tiempo, el funcionamiento de la máquina y la máquina en si con todo lujo de detalles; cosa que no hace Wells.

P.- Wells se limita a utilizarla como instrumento narrativo

R.- Wells solo dice que tenía palancas de cromo y níquel o cosa parecida. La obra de Gaspar no tiene el interés ni la profundidad de Wells y lamentablemente termina desvelando que es un sueño.

P.- Un recurso porque, imagino, no se atreve a decir que podía ser cierto el invento de una máquina semejante

R.- Exacto. No tuvo en cuenta para nada que estaba hablando de la primera máquina del tiempo y soltó eso sin pensar la consideración que este hecho ha tenido. Claro que podía haber pasado desapercibido...

P.- ¿Cuánto tiempo pasa desde la donación de los manuscritos hasta que sale a la luz?

R.- Ya había salido a la luz aunque fuera minoritariamente, pero la gran relevancia se la dio Nil Santiáñez-Tío.

P.- ¿Quién data la obra?

R.- La datación aparece en el libro y la datación de la zarzuela no fue excesivamente difícil. Durante su estancia en Macao -era cónsul- escribió dos obras con el mismo papel y la misma tinta que son llamativamente diferentes de la tinta y el papel que utilizaba habitualmente. Una de estas obras es *La Lengua* una obra que se estrenó en Madrid. *El anacronópete* debió ser escrita en la misma fecha pues estuvo muy poco tiempo en esa ciudad. Y dos veces que en el libro se menciona el tiempo que ha pasado desde cierto hecho histórico coincide con el tiempo que yo había supuesto.

P.- Pues habrá que reivindicar que la primera máquina del tiempo es obra de un español...

R.- Para Wells era un pretexto, pero el viaje era muy importante. Wells inició dos o tres veces la escritura de la máquina del tiempo antes de darle su forma definitiva. El viaje en le tiempo encierra un gran significado por su encuentro con Elois y Morlocks y las páginas oscuras del declive de la humanidad, con un ambiente muy conseguido.

Wells que era un materialista biológico, tenía una clara intención de la que carecía completamente Gaspar que se limitó a escribir una novela de aventuras. A veces pasa que en las novelas populares un señor sin darse cuenta dice algo sobre lo que años después especula la física.

P.- La descripción del funcionamiento de la máquina es muy infantil, pero en la película Superman hace algo parecido para salvar a Lois Lane

R.- Lo comento en el artículo que escribí sobre *El anacronópete*.

P.- ¿A qué se debe la escasa transcendencia de la producción de Enrique Gaspar?

R.- Fue un autor de su época y precursor de autores más importantes. En mi opinión hizo algo muy importante: bajar de la escena a la alta sociedad para llenarla de personajes burgueses, lo que luego haría Galdós. Podemos decir que es un precursor del teatro burgués y que en su momento estrenó bastante.

P.- ¿Es cierto que la donación de su nieta a la BNE no había sido tocado?

R.- No tengo datos para saber si los habían tocado. Los investigadores solemos ser muy cuidadosos y dejamos las cosas como nos las hemos encontrado. Sé de una persona que por un comentario en una tesis los había visto, pero, ni mucho menos habían sido investigados; si no los vio, al menos, tomó la referencia. Se puede consultar el contenido sin abrir la caja. Cuando yo los vi, no se habían cumplido los cincuenta años de la donación y tenían aspecto de no haber sido manejados por nadie.

P.- ¿Cuáles son las diferencias más importante entre la zarzuela y la novela?

R.- Cambia mucho empezando por la extensión. En la zarzuela no explica nada del funcionamiento de la máquina del tiempo ni de don Sindulfo. Las zarzuelas suelen ser una pocas páginas cuando quitas los textos de las piezas que se interpretan.

P.- También me ha llamado la atención que Gaspar se “inventa” el fluido García para no “retrogradar” en el tiempo, es decir no rejuvenecer, algo que, que yo sepa, no se ha utilizado en “otros viajes temporales”.

R.- Los viajeros del tiempo tienen una manera de pasar el tiempo que es diferente a la mayoría de las novelas que versan sobre el viaje en el tiempo. Lo normal es que si tú viajas en el tiempo y pasas allí 30 años, a tu vuelta, aunque sea al día siguiente, lo lógico es que hayas envejecido 30 años. No sé cuál es el tratamiento más correcto. Las paradojas hasta están clasificadas en grados; de primer grado, de segundo, de tercero... La mayor parte de los autores elude las paradojas sin solución. Los personajes de Gaspar viajan en el tiempo de dos maneras: los protagonistas se sirven del fluido de la inalterabilidad inventado por don Sindulfo para evitar rejuvenecer. No dice si no rejuvenecían nada y si iba transcurriendo el tiempo que transcurría en el propio viaje. El autor elude este problema.

Los húsares rejuvenecen hasta convertirse en bebés y desaparecer. Las prostitutas rejuvenecen hasta los 20 años, para ver si de esta manera no caen en la prostitución. ¿Si rejuvenece conserva la memoria de sus cuarenta años incluido el viaje en el tiempo? ¿Se pueden encontrar consigo mismos?... Todos estos temas, Gaspar los elude.

P.- Y curiosamente van buscando el elixir de la eterna juventud...

R.- El tratamiento de Gaspar es bastante original.

P.- Decía un profesor de la facultad, Joaquín Aguirre, medio en broma, medio en serio, que con el título de *El anacronópete* no podía ir muy lejos.

R.- No le falta un punto de razón.

P.- ¿Cuándo empieza a investigar la obra de Carlos Mendizábal, *Elois y Morlocks. Novela de lo por venir*?

R.- A raíz de que me devolvieran el libro tras el fallecimiento del amigo al que se lo presté. Mi amigo tenía un aprecio desproporcionado por esta novela.

P.- También ha sido uno de los investigadores más importantes de esta obra...

R.- Un buen día me di cuenta de que las letras de Lázaro Clendabims y Zazaría M. Blondel tenían las mismas letras. Me puse a buscar y encontré que también podía pasar con su nombre auténtico, Carlos Mendizábal. Rebuscando en la biblioteca obras de este autor sí aparecía que había publicado *Elois y Morlocks*. Le tenía por vasco y me dio bastante trabajo la búsqueda por diferentes sitios. Sospechaba que era ingeniero y buscando por las diferentes escuelas de ingeniería le localicé. A partir de ahí pedí su hoja de servicios y con los apellidos de él y de su mujer y guía telefónica en mano, busqué a sus descendientes. Localicé en Madrid a su hijo, Ignacio Mendizábal, de 95 años y perfectamente lúcido. Me dio toda clase de detalles sobre su padre. También me facilitó un resumen de algunas obras de su padre, algunas inéditas. El resto, se deduce de la lectura del libro que es enormemente respetuoso con la obra de Wells. Mendizábal conocía toda su obra y la había leído en inglés. En ningún caso entra en contradicción con *The time machine*.

Al hijo le habían pedido algún artículo sobre su padre y aunque eran impublicables contenían mucha información que se sumó a la que me dio de viva voz. El pensamiento de su padre, además se traduce en la obra. Como es lógico, el hijo tenía una visión apasionada de su padre.

P.- Un ingeniero español, con inventos importantes que se lanza a la tarea de responder a la obra de Wells...

R.- Pienso que más que responderla quería completarla. Quería explicar porqué Wells se encontró con esa sociedad de Elois y Morlocks. Mendizábal pertenecía al movimiento social cristiano y en resumen viene a decir que se llega a ese estado por la pérdida de la fe. Era un hombre bastante cegado por sus ideas. Baste decir que tuvo doce hijos... y porque la mujer falleció en el último parto.

El libro lleva un prólogo de Villaescusa que era aún más líder del movimiento que él.

P.- Yo lo sigo viendo como una respuesta al materialismo de Wells y por eso utiliza un personaje, el hermano del viajero en el tiempo, que es sacerdote para contraponer las ideas de cada uno, de Wells y de Mendizábal.

Además, desbroza etapas que llevan a la tenebrosa sociedad imaginada por Wells.

R.- Sí, pero con un problema de tempo. En poco más de mil años sucede todo. Debería haber prolongado más la etapa de la bifurcación de la rama humana. Y sí, opone la espiritualidad propia al materialismo de Wells.

P.- Para mi el tempo falla estrepitosamente cuando consigue el reencuentro de ambas especies en el moreloi. ¡Eso ya es un milagro!

R.- Sí, en treinta años consigue extender la religión, algo que no ha conseguido ninguna religión...

Habría que ver también que pensaron sus superiores. Si faltó treinta años, le preguntarían dónde había estado. Si volvía inmediatamente después, pero con treinta años más... Quizá por eso le mandaron con los caníbales, para que se lo comieran (entre risas).

P.- También es curioso descubrir que, a pesar de lo que parezca a primera vista, Mendizábal no se posiciona en contra de las teorías de Darwin. Algo curioso si tenemos en cuenta que por su obra le imaginamos ultra católico y ultra conservador.

R.- No todo los católicos dejaron de seguir las teorías de Darwin aunque es verdad que hubo un importante movimiento en contra.

Este señor, en cierta manera, toma partido en esta cuestión. No era nada anómalo. El toma partido por una obra que a la gente le había pasado desapercibido su contenido materialista y de futuro. Es uno más, pero más inteligente. Trata de conciliar el pensamiento de Wells con el pensamiento cristiano.

Esta obra tuvo bastante influencia. Por ejemplo, en *El amor en siglo cien*. El Coronel Ignotus, José de Elola, vuelve a reproducir la sociedad de Elois y Morlocks. En mi opinión Elola no tenía conocimiento de Wells, pero sí de Mendizábal. Y no es el único. También había unos folletines, de la década de los 30 a 10 céntimos con cubierta a color e ilustraciones interiores, que se llamaban *Viaje a Marte*, que reproducen una sociedad enclavada en Marte muy similar a la de los Elois y Morlocks. Les llama de otra manera, pero viven en los subterráneos, atienden a la sociedad de la superficie que era más delicada... Elois y Morlocks influyó bastante en la literatura posterior en nuestro país.

P.- Mendizábal era un hombre muy preparado y como Gaspar, éste a su manera, vienen a denunciar la lamentable situación científica española. El llamado “dolor de España”...

R.- Es una constante de estos escritores. Ésta y que todos son iberistas; todos coinciden en unir España y Portugal en el futuro.

P.- Aquí o estamos de cachondeo o matándonos. Investigando y descubriendo poco. ¿Hasta que punto influye en la producción literaria de ciencia ficción?

R.- Aquí siempre se ha leído menos. De todos modos, cuando le preguntaron a Sturgeon de que por qué el 90% de la ciencia ficción era mala muy acertadamente respondió con la que ya se conoce como “regla de Sturgeon”: el 90 por ciento de la literatura que se publica es mala independientemente de su género.

La ciencia ficción aparece en USA cuando en este país se está investigando, desarrollando... Francia en el siglo XIX era un poco la luz del mundo. España, en el aspecto literario, científico e industrial estaba atrasada respecto a los que empezaron a escribir ciencia ficción. USA, Francia e Inglaterra eran las tres potencias en las que se escribía ciencia ficción. Incluso cuando se escribía fantástico aquí tampoco se hizo.

Incluso el pensamiento político iba retrasado respecto a su época. Francia con la revolución francesa dio un gran avance en ese sentido. En Inglaterra tuvo lugar la revolución industrial... En España también hubo una censura dura que impedía que se publicaran muchas cosas.

Había elementos de protocienciaficción pero generalmente con exclusión del elemento científico. Igual que no se inventaba, pues no se escribía.

Julio de 2010

Entrevista a Eduardo Vaquerizo (EEV)

Eduardo Vaquerizo:

“La única vía razonable para la ciencia ficción es que se convierta en una herramienta más de la gran literatura”

Eduardo Vaquerizo nació en Madrid en 1967, es Ingeniero Técnico Aeronáutico (especialista en el mantenimiento de aeronaves) y en la actualidad trabaja en la Agencia Estatal de Seguridad Aérea.

Su primer relato publicado fue *RV, Núcleo Ubik nº 2*. Su primer relato premiado, *La sombra sin nombre*, publicado en una recopilación de los premios del certamen “Ciudad de Alcorcón”.

Ha sido asiduo colaborador de *Artifex*, en sus diferentes etapas, en la que ha publicado diversos relatos como *El lanzador*, *Una esfera perfecta*, *La ciudad cambia cada noche*, *Soñando del revés*, *Negras Águilas*, *El jardín automático*, *Víctima y verdugo* o *Bajo estrellas feroces*.

Ha sido finalista del premio Minotauro con la novela *Danza de Tinieblas*, publicada en 2005, con la que consiguió el premio de la crítica *Xatafi* y el de los aficionados, concedido por la AEFCIENCIA FICCIÓN e Ignotus.

El cuento *Una esfera perfecta* fue elegido para figurar en la antología sobre Ciencia Ficción española publicada en Minotauro.

El relato *Luz inhumana* formó parte de la antología *Franco, una historia alternativa*.

Su novela más reciente ha sido *La última noche de Hipatia*, ganadora, al igual que *Danza de Tinieblas*, de los premios *Xatafi* e Ignotus.

A parte de los premios mencionados, también ha conseguido el primer premio Ciudad de las Rozas de cuento de Ciencia Ficción; el primer premio Ciudad de Corverá de cuento fantástico; el premio Domingo Santos, año 2000; el premio Espiral CIENCIA FICCIÓN, del año 2000; el premio Ignotus 2001 por la novela *RAX*, el premio Ignotus 2004 al mejor cuento por *Negras águilas*.

P.- Venía en el coche oyendo *Julia en la onda* de Onda Cero y entrevistaban a Rosa Montero que ha escrito *Lágrimas en la lluvia* un libro de ciencia ficción. Es decir,

en un programa de radio generalista con más de medio millón de oyentes estaban entrevistando a una escritora –consagrada, eso sí- que ha editado una obra de ciencia ficción aunque no figure como tal en la sinopsis del libro ¿Está cambiando algo?

R.- Algo ha cambiado. Llevo toda mi vida escribiendo y leyendo ciencia ficción, nunca la crítica ni la prensa la ha considerado demasiado bien. El fantástico hasta ahora ha tenido mucho más prestigio quizá porque tiene una larga tradición literaria: Borges, el realismo mágico sudamericano, Cortazar. Es mucho más difícil pasar por encima de ella sin decir nada favorable.

La ciencia ficción siempre ha sido un género complicado en España. Por un lado la ficción fantástica ¡regular! Por otro, la ciencia... ¡aún peor! Basta recordar el "¡Qué inventen ellos!" de Unamuno. La ciencia ficción nunca ha sido un género mimado por la cultura, ni por los medios de comunicación, ni por la universidades.

España estuvo fuera del momento de mayor calidad del género. A la ciencia ficción, siendo una literatura muy enfocada al cambio, a lo nuevo, le sentó de maravilla la contracultura en los años 70. Siguió estando mal vista por los académicos, pero como género importado y con componentes progresistas, comenzó a valorarse entre los intelectuales contestatarios al sistema. La ciencia ficción llegó a un mano a mano con literaturas más establecidas y no hubo problema para reconocer, fuera del campo académico, su importancia cultural.

Aquí en España, eran los días de *Nueva Dimensión*. Había autores, algunos han llegado a nuestros días, pero aún no teníamos una voz propia, independiente.

Por desgracia aquello no progresó. La *New Thing*, la ciencia ficción más social y comprometida, fue fagocitada en el inconsciente colectivo por *Star Wars*, fenómeno audiovisual muy al margen de las temáticas y calidad del género, pero que supuso un auténtico estigma a todas las obras en que apareciese imaginaria de ciencia ficción, por seria y contundente que esta fuera.

Pasó en todo el mundo, pero aquí la ciencia ficción de calidad estaba naciendo. Justo cuando empezaba a haber autores que merecían la pena, la ciencia ficción volvió, de la mano de George Lucas, a ser una etiqueta subcultural.

Su suerte fue muy diferente a la de, por ejemplo, la novela negra, que fue absorbida y convertida primero en una etiqueta de interés comercial, y luego en una herramienta

más que se consideraba válida para ser usada por cualquier escritor de literatura no de género.

La ciencia ficción se convirtió, por el contrario, en un género maldito que manchaba todo lo que tocaba, cosa de marcianos y adolescentes. Cuando había excepciones, tanto filmicas como literarias, se escuchaba muy a menudo la expresión terrible de “Es bueno, luego no es ciencia ficción”.

Así se puede entender que la ciencia ficción en España sea una etiqueta maldita. Como dices hay muchos autores que luchan denodadamente porque no aparezca el término en sus obras. Carlos Somoza, en un encuentro en el Instituto Cervantes (prueba de que la cosa va cambiando un poquito), en el que tuve el honor de participar, sostuvo que él no escribe ciencia ficción; según su apreciación ni siquiera *Zig Zag*, dónde se dan todos los elementos del género uno tras otro, es ciencia ficción. A mí me parece bien que cada uno emplee las estrategias comerciales que considere más oportunas para vender su obra, pero yo no puedo renegar de un género que quiero y con el que disfruto leyendo y escribiendo ¿Qué me perjudica las ventas? Posiblemente, pero me considero un escritor de ciencia ficción. No puedo huir de una cosa que en el fondo me enorgullece.

Por suerte ese malditismo parece que se está acabando. (¡A buenas horas, me lamento!) Los lectores, los grandes académicos y los medios de comunicación están descubriendo que la ciencia ficción es una herramienta efficacísima para estudiar tanto la sociedad como los cambios que está sufriendo.

Esto, a priori positivo, nos deja a los escritores que llevamos tiempo escribiendo género en una posición complicada. ¿Por qué? Porque en los libros que se están editando, como el de Rosa Montero (aunque hay más autores de los “conocidos” que se apuntan al carro), los temas que se tratan nosotros ya los hemos masticado mucho. Yo ahora no puedo escribir una ciencia ficción tan sencilla como esa. Sé que está escrita para lectores no habituales del género; que, tanto para el escritor como el lector, son temas nuevos, pero no para mí. Si yo escribo bajo esos parámetros, me aburro. Hay todo un camino de evolución del género que, lectores y escritores de ciencia ficción, ya han recorrido. Un lector que se entusiasme con las propuestas de la ciencia ficción, puede afrontar ese corpus, pero nunca un lector casual, genérico.

Es un problema muy común en el arte, sino que se lo pregunten a los compositores de música dodecafónica. Y lo peor es que no hay vuelta atrás, no te puedes borrar todo lo que has leído, las especulaciones y reflexiones que has asumido. Si eres inteligente, lo

único que te puedes plantear es, o un rodeo, o una recopilación del género en cada novela que afrontes.

De momento no veo posible un regreso a novelas de Ciencia Ficción de la calidad de las que se publicaban en los 70, a un Dick mesiánico y descontrolado, a un Silverberg especulador, a un Lem complejo y demoledor o a un Ballard fastuoso, novelas con un concepto del futuro y del cambio que era como el tajo de un cuchillo motorizado en la piel del inconsciente colectivo.

P.- Hay muchos autores que han escrito ucronía y ni siquiera sabían que estaban escribiendo ciencia ficción, pero ¿por qué Philip K. Dick, con *El hombre en el castillo*, es un gran escritor de ciencia ficción y Philip Roth, con *La conjura contra América* es un gran escritor... y punto?

R.- Pues un poco por lo que ya te decía. La gente que lee a Philip Roth —y el propio Roth lo dice así en la introducción de su libro— acaban de descubrir la ucronía: un maravilloso país por visitar, un nuevo juguete que brilla y es sensacional, un recurso literario magnífico. Esa sensación la tuve yo a los 15 años leyendo Pavana. No se trata de un concurso de precocidad, pero hay que poner las cosas en contexto. Roth nos viene a decir que ha inventado la ucronía cuando los lectores de ciencia ficción ya sabían qué era porque conocían *Pavana*, de Keith Roberts, o el *Hombre en el Castillo*, e incluso las menos meritorias pero divertidas novelas de Turtledove.

Por un lado te sientes bien: "Vaya, no soy tan raro esto le puede gustar a la gente". Por otro, mal porque no dejan subirte a todos a la misma montaña a la que llevas tú subido mucho tiempo, ni siquiera te ven y mucho menos reconocen que tu ya estabas allí, en la cumbre.

P.- A mi *La conjura contra América* me parece que se limita a trasladar un problema real, el de los negros en esa época en Estados Unidos, y Roth lo aplica a los judíos, partiendo, en cierta medida de *El diario de Ana Frank* (el mundo visto por un niño/a, donde su universo más cercano es su familia, también compuesta por cuatro personas y las vivencias de otros personajes cercanos). Vamos, que se mira demasiado al ombligo y se "olvida" que sí que existía una "minoría" sojuzgada en la democrática USA que él convierte en dictatorial para resaltar el "problema judío..."

R.- Usa la ucronía como una herramienta, en este caso para desarrollar una evolución social diferente a la actual dónde los judíos no fueran parte privilegiada de la sociedad. En ese sentido es una obra muy de ciencia ficción. Plantea una evolución social diferente pero que está, de algún modo, larvada en la sociedad americana.

Se podría hablar largo y tendido de los motivos de esa ceguera al sufrimiento de otras etnias que tienen los judíos, el sentimiento de culpa que arrastran y la animadversión hacia ellos más o menos pública de los WASP y se podría hacer en forma de ensayo, pero ahí es dónde la ciencia ficción brilla con intensidad de supernova. El género no se contenta con la evolución personal, tampoco estudia una época histórica o una problemática a través de quienes la viven, sino que es mucho más ambiciosa: se plantea sacar lo oculto, lo sutil, las tendencias y las coloca bajo el microscopio. Es como si un historiador o un sociólogo dispusiese de poderes ilimitados para la experimentación. Ese es el poder del género: cada escritor se convierte, si se atreve a ello, en un experimentador sin miedo, con muchas menos limitaciones que otros géneros literarios. Eso lleva a que, como dice Gandalf “un gran poder conlleva una gran responsabilidad”. Se pueden hacer cosas maravillosas con el género, y también desaguizados mayúsculos.

P.- ¿Cómo llegas a la literatura?

R.- A través de la lectura, claro. Si le sumas un interés fanático por los libros a una inquietud creativa casi incontrolada, el resultado no podía ser otro. Leí desde muy pequeño y la escritura puede que fuera mi primera vocación.

También me gustaron mucho siempre la ciencia y la tecnología. Opté al final por estudiar ingeniería y con eso es con lo que me gano la vida.

La literatura y el género de la ciencia ficción, no es más que la forma de aunar varios intereses en uno solo.

P.- ¿Hasta qué punto influye tu formación académica en tu obra literaria?

R.- Lo que me interesa a la hora de escribir es hacerlo sobre el ser humano. El *hard*, la ciencia ficción más preocupada por la verosimilitud científica de las historias, no me parece mal mientras no se adquiera el protagonismo de la historia. Los argumentos nos interesan en cuanto les suceden a seres humanos (o a personalizaciones de actitudes y

sentimientos humanos). El *hard* proporciona escenarios magníficos, formas de llegar al argumento, de motivar a los personajes o de lograr llegar a dilemas y planteamientos que de otro modo serían muy poco creíbles. Convertir el escenario en protagonista, por mucho que te guste el mismo, es una actitud un poco onanista. Así, la ciencia ficción más radicalmente *hard* no logra salir de su propia espiral y se mira el ombligo de formas cada vez más barrocas y poco productivas. Se busca el más difícil todavía, con el consiguiente peligro de todo virtuosismo, que convierte a la herramienta en protagonista.

De todos modos, no reniego de la verosimilitud científica. Como decía antes, del *hard* me interesa la solidez que pueda aportar a una reacción fantástica. Muchos describen la ciencia ficción como la fantasía disciplinada a la ciencia y eso es parte del carácter fascinante del género. Te cuenta cosas que parecen verdad, que suspenden la credibilidad, y eso abre una gran abanico de posibilidades que no tienen otros géneros. Insistiendo en lo que decía antes de la capacidad del género para actuar como gran experimento de especulación. Una de las claves para lograrlo es la calidad del escenario, la capacidad para crear ficciones creíbles pero a la vez muy separadas de la realidad que conocemos.

P.- ¿Cuándo publicaste por primera vez?

R.- Hace unos 20 años, cuando gané un certamen de cuento infantil en Alcorcón. El cuento se editó en un libro de esos que hacen los ayuntamientos. De entonces guardo el agradable recuerdo de ver por primera vez aquello que yo había escrito volcado en un volumen impreso. Tiempo después publiqué *El lanzador*, una novela corta muy surrealista y desquiciada. Tenía mucho que ver con ciertas obras fascinantes de Ballard nítidamente surrealistas. Tenía mucha poesía, en realidad era prosa poética más que narración. Tuvo algunas buenas críticas y me animó a seguir. En aquella época, los noventa, en España nadie publicaba novelas largas de autores españoles. Los que empezábamos nos curtíamos con los concursos, a base de cuentos que aparecían en revistas no profesionales de género.

Como muchos otros empecé a escribir novelas más largas cuando se estableció el premio Minotauro. Hasta entonces lo máximo eran las 40.000 palabras del premio UPC. Mis primeras novelas fueran obras de esa extensión, presentadas al premio UPC y que nunca ganaron ni quedaron finalistas.

P.- Te muestras muy modesto, pero sueles aparecer en todas las antologías de ciencia ficción española...

R.- Sí, hubo dos o tres cuentos que gustaron y que se incluyeron en esas antologías. De todos modos eso no quiere decir nada. Para el gran público los que nos hemos dedicado al género desde hace tiempo somos grandes desconocidos. A diferencia de otros colectivos de creación que contraponen a esa falta de popularidad un reconocimiento académico (por ejemplo, la poseía), nosotros ni siquiera podemos aspirar a eso.

P.- Lo de *Luz inhumana* incluido en *Franco, una historia alternativa* ¿fue por encargo?

R.- Sí. Julián Díez quiso hacer un libro sobre historia alternativa y el franquismo. La idea era muy buena, además contaba con algunos escritores que ya tenían algún relato con esos parámetros. Yo no tenía ninguno, me puse a darle vueltas y escribí *Luz Inhumana*, un relato que, de entre los míos, quizá sea el más respetuoso con los cánones del género.

P.- He decidido distinguir entre ucronía como argumento o como escenario. En *Danza de Tinieblas* prima el escenario...

R.- En *Danza de Tinieblas* me interesaba mucho el juego de la historia alternativa. En la ucronía el escenario es primordial, tienen tanta importancia que casi se convierte en protagonista. Conceptualmente, *Danza de Tinieblas* es un espejo invertido de *Pavana*, de *Keith Roberts*, una de las ucronías que más he disfrutado. Sí *Pavana* describe una Inglaterra católica y atrasada, yo decidí fabular una historia de una España protestante y maquinista. Partiendo de esa inversión, era ya fácil desarrollar un tratamiento *steampunk* a la española. Nada de época victoriana. En vez del imperio británico, el español del siglo de oro; en vez de vapor, motores de combustión interna alimentados por polvo de hulla.

Por el punto jumbar paso de puntillas, sobre todo porque no lo creo importante. Personalmente, me cuesta concebir que pequeños actos cambien la historia de forma radical. No es más que una justificación, un punto de partida que ancle a la realidad la

imaginación de lo narrado posteriormente. En *Danza* el punto jumbar es la muerte de Felipe II en un accidente de caza. Con eso hubiera bastado. Yo añado, para beneficio de mi propia búsqueda de la verosimilitud, que los judíos no fueron expulsados de la península, que hubo una epidemia que acabó con todos los equinos de todo el mundo y que Inglaterra resultó vencida en la guerra por el control de los mares. Son muchos puntos jumbar y de unas dimensiones no habituales en el género. Todo, al fin, cunde en que *Danza de Tinieblas* cuente cómo sería una sociedad de una España diferente, y en las aventuras del cabo Salamanca en un Madrid que es familiar y a la vez extraño.

De todos modos, sin personajes que se muevan dentro del escenario, la historia no merece la pena nunca. Son los habitantes de los escenarios en quienes nos fijamos, los que establecen la escala y los baremos de comparación.

P.- Vocabulario, inventos, pero la fecha, el cronotopo tardas en ofrecérselo al lector...

R.- La obra está ambientada en un presente extraño, voluntariamente difícil de ubicar. Puse la fecha a requerimiento de la editorial. Me interesaba descolocar al lector, que no supiera ubicarse cronológicamente; crear una atmósfera, dejar laxos los detalles de esa evolución histórica, presentar ese mundo alternativo con similitudes y diferencias y dejar que el lector rellene los huecos con su imaginación y conocimientos.

P.- Los personajes están tan bien definidos que no se sabe a ciencia cierta cuáles son "los buenos" y cuáles son "los malos". Ni siquiera se sabe cuáles son ficticios y cuáles reales extrapolados a ese universo alternativo. Resumiendo: Los personajes están muy bien desarrollados. Algo poco habitual en la ciencia ficción. No son pocos los que denuncian lo plano de los personajes de ciencia ficción...

R.- Muchas veces la ciencia ficción más clásica se nutre de personajes muy planos, pero eso no tiene porque ser un defecto necesariamente. Si estás focalizando la narración en la sociedad, el personaje se desdibuja, es más marioneta que protagonista. Esta peculiaridad se da mucho en la ciencia ficción y en el ensayo. El foco está en el conjunto, no en los protagonistas. Igual sucede en la novela de aventuras, la acción lo es todo.

Bien es verdad que a veces se abusa de esos personajes estereotipados. La ciencia ficción que más me interesa no suele renunciar a nada, escenarios complejos, especulación y personajes sólidos. Estoy pensando ahora mismo en *La mano izquierda de la oscuridad*, de Úrsula K. Le Guin, un paradigma de esto que he mencionado.

En la novela *Danza de Tinieblas* los personajes son importantes porque son el motor de la acción y porque si no son interesantes, no es interesante escribir sobre ellos.

En cuanto a los personajes reales o imaginarios, es parte del juego de la ucronía. Es divertido suponer que los genios pueden serlo en varios campos dependiendo de las circunstancias históricas. De ahí que Goya, en el mundo de *Danza de tinieblas*, inventara la luz eléctrica. Es posible, incluso, suponer que los grandes personajes de la ciencia, en otro contexto hubieran sido místicos religiosos o pintores.

P.- Hay un toque fantástico o pseudofantástico. El Golem, un personaje de la mitología hebrea, una especie de robot mágico ¿Qué es realmente?

R.- Una de las leyes de Clarke¹⁵ viene a decir que la tecnología suficientemente avanzada es indistinguible de la magia. En esa parte de la novela juego un poco con ese concepto. El golem tradicional judío es una figura de barro animado por magia. Es la forma de fabular con la creación que tenían los hombres antiguos. En la novela el golem no es una construcción de barro, es un ser complejo que se asemeja más a un robot, un cyborg, un replicante. En esencia ambos son lo mismo.

P.- También juegas con el tema de la máquina que se va humanizando, como es el caso de Rebeca

R.- Sí es un tema que me interesa mucho y de larga tradición: El homúnculo, el hombre artificial, el robot, el ser creado por el ser humano; como Dios, a su Imagen y semejanza. Muchos dicen que la novela inaugural del género es Frankenstein, de Mary Shelley.

¹⁵ El escritor británico de ciencia ficción Arthur C. Clarke (1917-2008) formuló tres leyes relacionadas con el avance científico:

- a.- Cuando un anciano y distinguido científico afirma que algo es posible, posiblemente está en lo correcto. Cuando afirma que algo es imposible, posiblemente está equivocado.
- b.- La única manera de descubrir los límites de lo posible es aventurarse hacia lo imposible.
- c.- Cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia.

Frankenstein es importante porque hace retroceder los límites de la religión hasta más atrás del escenario. El doctor crea vida y aunque salga mal, ha creado vida real basándose en procedimientos racionales, científicos.

De ahí al concepto de inteligencia artificial no hay mucho trecho.

Yo pienso que no somos especiales. Somos máquinas. Creo que fue Neumann¹⁶ cuando le preguntaron si la inteligencia artificial era posible dijo: claro, nosotros somos máquinas y pensamos. Somos más complejos que las máquinas que fabricamos, pero... Dadnos tiempo. Los avances son lentos, pero constantes; no hay saltos cuánticos.

Sí, Rebeca, al final, tiene iniciativa propia, es el más perfecto de los golems. De alguna manera, uno siempre termina haciendo homenajes a sus obras y autores favoritos. Algo hay de *Blade Runner* y sus replicantes en *Danza de tinieblas*.

P.- La ciencia ficción como instrumento, la ucronía como instrumento...

R.- El pintor tiene la paleta y las pinturas, el escultor la piedra y el cincel. Nosotros tenemos ideas y palabras. Todos son herramientas, técnica. Me encanta la definición que da Ursula K. Leguin de la literatura: contar con palabras cosas que no se pueden contar con palabras. Eso somos los escritores, artesanos que manejan palabras con el fin de construir una ficción verídica en la mente de los lectores que no pueda ser transmitida con palabras. Frente a ese fin, todo vale, hasta usar la ciencia ficción.

P.- ¿Cuáles son tus influencias literarias?

R.- Borges, Kafka, Cortázar, Ballard, Lem. Estos serían los principales. También me gusta Dick y muchos otros. Hay todo un canon no escrito de las buenas novelas y los buenos autores del género: Silvenberg, Vonnegut, Brown, Leiber, Dish y muchos otros. Pero los que me remueven la conciencia son los que te he dicho. A Ballard y a Lem los considero los mejores escritores del siglo pasado. Tienen una riqueza y profundidad intelectual difícil de abarcar. De Borges destaco que es el escritor más económico que conozco, te lleva a un abismo conceptual o sentimental con poquísimas palabras.

¹⁶ John Von Neumann (1903-1957) pasó una parte importante de los últimos años de su vida trabajando en la teoría de autómatas. Representaba para él una síntesis de su interés en los principios de la lógica y la teoría de la prueba y su posterior trabajo, durante la Segunda Guerra Mundial y después, en computadoras electrónicas a gran escala.

<http://www.um.es/docencia/barzana/BIOGRAFIAS/Biografia-Von-Neumann.html>

Cortázar te atrapa, te lleva a dar un paseo por donde él quiere y te devuelve a tu sitio y no sabes ni dónde estás. De vez en cuando, también me gusta leer a clásicos como Azorín, a Clarín, a todos. Disfrutas con ellos, pero de otra forma. De ellos admiro su perfección técnica. Las temáticas me quedan mucho más lejos. A pesar de todo, lo cierto es que superado cierto umbral, de cualquier autor se puede aprender, de cualquier autor se puede disfrutar.

P.- ¿Dónde situarías la ciencia ficción española?

R.- Agonizante. No porque no haya escritores sino porque se ha perdido el enfoque. Pongo lo dicho en cuarentena: tal vez esté generalizando una actitud propia, cosa que siempre es peligrosa.

Durante mucho tiempo tuvimos obras de menor calado que las de otros países, sobre todo de habla inglesa. Desde los noventa hasta ahora al menos hemos logrado conquistar un espacio propio llamado ciencia ficción hecha en nuestro idioma. Es difícil encontrarle rasgos comunes, pero no dudo que los tiene. En teoría, después de que la ciencia ficción se encuentre a sí misma, llegaría el momento del florecimiento, pero entre el acabose del mercado editorial tradicional y el decaimiento temático de la ciencia ficción internacional, la cosa se ha quedado a medio camino.

Nuestro público de siempre está desapareciendo. En las reuniones de aficionados hay más escritores que lectores. Todo el mundo quiere escribir, pero nadie quiere leer.

Si miras fuera verás autores que descubren el género y creen innovar, cuando solo repiten esquemas, en la mayor parte de los casos ya superados. Otros autores usan el género como una herramienta más, obteniendo obras no de género, pero muy válidas.

La única vía razonable para la ciencia ficción es que se convierta en una herramienta más de la gran literatura. Los autores que sepan trasladar su voz fuera del entorno estricto del entorno sobrevivirán. Ya está pasando. De la gente que escribía en los noventa, algunos se han pasado al juvenil, otros a la fantasía, otros al thriller, otros a la novela histórica. Los que hemos conocido su trayectoria podemos detectar en todos los escritos trazos de ciencia ficción, de esa ciencia ficción española que se muestra harto elusiva a la hora de definirla. Pero no escriben género, ya no.

P.- ¿No hay demasiada hibridación con la literatura de "espada y brujería"?

R.- *El señor de los anillos* fue una bomba literaria y hasta creó un género propio (con el permiso de Robert E. Howard): la fantasía heroica. A mí la fantasía me gusta y Tolkien también. Aunque no lo considere el mejor escritor del mundo, la efectividad de su narrativa es brutal.

Hay fantasía muy mala y otra muy buena, es cuestión de intentar imitar a los que lo hacen bien, como Cotrina y Negrete, autores del género que también frecuentan la fantasía con bastante éxito.

Fuera hay también muy buenos autores de ciencia ficción que también lo son de fantasía como Fritz Leiber. George R.R. Martin con la saga *Juego de tronos* ha demostrado que con pinceladas de la guerra de las rosas, mucha habilidad literaria y un mundo bien construido, se puede enganchar a cientos de miles de lectores.

De todas formas estamos en un momento difícil para cualquier género. Un momento de transición en el que nadie sabe que va a pasar mañana.

Respondiendo a la pregunta, no, no creo que haya mucha hibridación. Sigue habiendo autores que reniegan de la fantasía o de la ciencia ficción, y también autores híbridos, capaces de escribir en uno u otro género.

P.- *La última noche de Hipatia* es ciencia ficción pero accesible al gran público...

R.- Es de las pocas que tengo en la que no necesitas haber leído mucha ciencia ficción para disfrutarla y un ejemplo de las obras que me gustaría escribir en el futuro. En esa novela el elemento de ciencia ficción no es el protagonista de la historia. El debate que se abre, el destino de los protagonistas no están directamente relacionados con el viaje en el tiempo. Aquí la ciencia ficción es un elemento modesto y se limita a un papel de herramienta. Así adquiere una dimensión cómoda, manejable para cualquier público.

P.- ¿Dónde queda lo histórico en esta novela?

R.- Queda lejos. Con Hipatia hay una gran ventaja: es una época remota en la que casi no hay información y menos de fuentes originales. Algo queda en "La Suda", una enciclopedia Bizantina que recopila saber antiguo, en muchas ocasiones de "segunda mano". Hay alguna reseña más, pero la mayor parte de lo que se cree saber son especulaciones.

Es lo bueno de escribir sobre épocas poco documentadas, el trabajo de fondo se hace más rápido.

P.- ¿Las cartas a Teófilo de Alejandría firmadas por Cirilo son reales?

R.- No, no lo son. Cirilo, en su vida, escribió muchas cartas. Las más famosas a Nestorio, en el origen de la herejía nestoriana. He supuesto que también escribiría a su tío estando en el exilio. En la época era la forma normal de mantener el contacto. Pero sí, son inventadas. Lo que no es inventado es el exilio de Cirilo a una zona particularmente desagradable del desierto, dónde curtir su fanatismo y crear un ejército.

P.- Y una mujer -cosa no habitual en la ciencia ficción española, salvo en el caso de *El orden estelar*- como protagonista...

R.- En la historia clásica de la ciencia ficción española hemos pasado del personaje llamado John Smith y de un trasunto de una ciudad americana, hasta Pepe Pérez que es español y vive en Madrid. En ese camino hemos ido encontrando algún personaje femenino. Es cierto que el género, emparentado a menudo con la novela de aventuras, ha abusado del estereotipo de héroe viril. Incluso en la ciencia ficción más evolucionada, es poco frecuente que se toque el punto de vista más femenino. En eso no colabora que la ciencia y la técnica haya sido, hasta hace poco, un terreno poco frecuentado por las mujeres.

Si pienso en grandes obras del género, en seguida me acuerdo de James Tiptree Jr. que era una mujer aunque firmaba como un hombre y, sobre todo, de Ursula K. Le Guin, autora de género que ha tratado el punto de vista femenino de forma magistral.

P.- Y una mujer que descubre que es lesbiana viajando al pasado...

R.- La verdad es que tiene narices la cosa. Aunque exagerado, ese tipo de descubrimientos son normales. Uno se hace militar y descubre que esta sublimando sus deseos homosexuales. Alguien viaja al fin del mundo para descubrir que lo que añora es su jardín. A veces hay que tomar perspectiva, aunque reconozco que la de Marta de *La última noche de Hipatia*, es lejana.

P.- Planteas el viaje en el tiempo, pero sin entrar en grandes detalles. Es un hecho y lo utilizas. Existe y punto.

R.- Es que la novela no es *hard*. Si lo hubiera sido, habría empleado varios capítulos a las vicisitudes del descubrimiento del viaje en el tiempo y algún otro en su realización práctica. Los hubiera disfrutado algún físico y algún ingeniero, pero le hubieran estorbado la lectura al resto.

A pesar de lo que muchos aficionados piensan, el objeto de la literatura de ciencia ficción no es la ciencia, sino que es un medio de llegar a un escenario radicalmente diferente en potencia e intencionalidad.

P.- Pero tú le das la vuelta a la tortilla. Se suele viajar en el tiempo para ser testigo de un momento histórico e intentar cambiarlo o evitarlo aunque casi nunca se consigue. Tú personaje busca conocer la historia verdadera, sin intervenir y...

R.- La idea que propone la novela, la solución que adopta la protagonista para su dilema, es cambiar la intrahistoria y no la suprahistoria. Al devenir histórico le da igual que Alejandro Magno fuera rubio o moreno, quiere un Alejandro y punto.

La historia auténtica, lo que fue real, es algo ideal, inalcanzable. Entonces, ¿Qué sabemos de la historia en realidad? Lo que nos dicen los restos encontrados, todo ello tamizado por nuestra interpretación de los mismos, que esta irremediabilmente viciada por el saber actual y nuestra cultura.

Hace poco leí un artículo en *Investigación y ciencia* sobre los egipcios y el tiempo. A nosotros, hombres del siglo XXI y miembros de la cultura occidental, el concepto del transcurrir del tiempo que ellos tenían nos resulta absolutamente alienígena. Lo mismo pasaba con los babilonios, que eran gente rarísima.

Al final, la historia es lo que te cuentan que es o lo que tú crees que fue. Es un constructo cultural, la narración de una realidad incognoscible. Ahí estoy un poco con Lem y el gran abismo de la realidad del universo: éste existe aparte de nosotros. Nuestra percepción es artificial matizada por nuestra cultura y nuestra estructura cerebral y esa realidad puede que no sea tal y cómo la vemos y tenga dimensiones propias que ignoramos.

P.- ¿Por qué, entonces, ese afán de conocer lo incognoscible?

R.- Que sea incognoscible no quiere decir que no sea divertido intentarlo. Es como la ciencia. ¿Conocer el universo en su conjunto es una meta factible? No, pero nos podemos divertir muchísimo intentándolo.

P.- En *Caballo de Troya* de Benítez podría haber sido algo "espectacular" que el comandante salvara a Jesucristo, pero no lo hace. Tú personaje, en cambio, está recordando constantemente que no debe influir, tocar nada, pero paradójicamente, desencadena toda la historia.

R.- Imaginar "qué hubiera sido si" lo hemos hecho todos. Y todos deseáramos en un momento concreto comprobar que habría sucedido si hubiéramos actuado de otra manera. Muchos relatos de viajes en el tiempo juegan con esa idea. Si los sucesos históricos se alteran vamos camino de las ucronías, si no se alteran volvemos al presente y todo sigue igual.

Lo que hice en *La última noche de Hipatia* es quedarme con los dos puntos de vista y fundirlos en una sola actitud. El concepto de historia inamovible en lo grande pero que puede sufrir cambios que no se noten, entronca con el muy antiguo concepto del destino, la fatalidad. La historia del futuro está escrita y no se puede cambiar. En ese sentido *Caballo de Troya* falla, a mi modo de ver, porque no hay tensión ninguna en la narración. Si la continuidad del futuro depende de las acciones del viajero en el tiempo, a tensión se convierte en algo cósmico. Si aquello lo mezclas con una historia trágica que sabes va a ocurrir, como la muerte de Hipatia, las dimensiones del drama se elevan.

P.- Amor femenino y un amor lésbico que no llama la atención, no es lo más importante...

R.- Sí, por lo que me han dicho algunos lectores encaja en la historia, sorprende al lector, pero no rechina. Supongo que es así porque no está tratado como una excepción, sino como una consecuencia del desarrollo de los personajes. Salvo excepciones, nadie nace totalmente definido sexualmente, manejamos porcentajes de atractivo. Si a eso se le añade una trayectoria vital determinada, la consecuencia es natural, sin fricción ninguna.

P.- La gran duda. El final, *Hábítame y que el tiempo me hiele* ¿es un cuento independiente, es un posible *spin off*?

R.- Es un regalo. Un añadido. Hace mucho tiempo tenía pensado escribir tres o cuatro historias encuadradas en la Fundación Cronos; un poco al estilo de *La patrulla del tiempo* de Poul Anderson, para crear un *fix-up*, un libro de relatos que construyesen una novela. El relato de Hipatia creció hasta convertirse en novela. El otro no, conservó sus dimensiones modestas. Es un cuento que muchos lectores han encontrado inferior. Es posible que el cuento hubiera merecido una reescritura, pero yo creo que se complementa muy bien con el otro, una especie de continuación para que intuyamos un poco lo que pasó con los otros personajes y del desastre que supuso el proyecto al completo.

P.- No lo interpreté como una historia aparte sino como ese *spin off* en dónde se nos relata los posibles desbarajustes que se han producido en la historia por la intervención humana y la labor de unos cuantos náufragos del tiempo intentando resolverlo...

R.- Yo quería contar la historia de un fracaso. Un proyecto científico relacionado con el viaje en el tiempo pero que terminaba en fiasco. En ese cuento, además, hay una amenaza externa, algo terrible que afecta a todo el continuo temporal. Los desaguisados de los viajeros, al final y a su pesar, terminan por no afectar a la historia. No puede ser de otro modo. Si lo hiciera, ellos mismos quedarían afectados y eso es una contradicción lógica que pudiera repeler al universo.

Un detalle más: con ese cuento, más la novela sobre Hipatia, se habla de las religiones más importantes, judaísmo, cristianismo, budismo e islamismo. Aunque lo hice sin querer, al final le di un particular repaso a los grandes mitos religiosos.

P.- La religión está muy presente en la literatura de ciencia ficción española. Al menos, en muchas de las obras que trato en la tesis es casi una constante.

R.- No me había dado cuenta de eso, pero ahora que lo mencionas... Sí, aparece mucho. Me imagino que tiene que ver con la idiosincrasia española. Somos un país de religiosos, queramos admitirlo o no. Un país de extremos, en realidad. El místico es el

más místico y el ateo es el más ateo. Y la ciencia ficción, si quiere hablar de nuestra sociedad, no le queda más remedio que hablar de religión.

La religión, entendida como explicación mágica del mundo y ritual, lo impregna todo. El consumismo es una forma de comportamiento religioso con sus ritos particulares. Todo lo que no está encuadrado dentro del racionalismo más estricto es una forma de comportamiento religioso que te da unas pautas inconscientes para vivir en el mundo. Hasta en las actividades de fandom nos encontramos autores considerados dioses. La ciencia ficción es una de las literaturas más ateas y racionalistas que ahí. Que nosotros hayamos dado un punto de vista más religioso es curioso porque casa mal y sin embargo el tema da mucho de sí.

P.- El viaje en el tiempo, ahora, casi siempre, se dirige hacia el pasado. Con el modernismo los viajeros solían mirar hacia el futuro ¿Se te ocurre alguna razón?

R.- Es el desencanto del siglo XX. Como dice Ballard el siglo XX empieza con la primera bomba atómica. El desencanto y muchas otras cosas nacen ahí. Del futuro como esperanza, pasamos al futuro como peligro. En nuestra sociedad hay un conservadurismo irracional frente al futuro, al progreso. Ya no somos optimistas. Estamos a la defensiva y eso se traduce en literatura en un retorno al pasado; a tiempos, supuestamente, más felices. De ahí, también, que la fantasía venda tan bien. Es como un intento de volver a la época en la que los problemas se resolvían a tortas o con magia... Es paradójico. Cuando más falta hace la capacidad de introspección social de la ciencia ficción, el interés de la gente es el pasado supuestamente feliz, no el futuro incierto.

(Segunda parte de la entrevista tras la lectura de *Memoria de tinieblas* –en prensa- ambientada en el mismo universo de *Danza de tinieblas*)

P.- Ya te lo comenté en la primera entrevista, pero si *Danza* me hacía pensar en Hofmann con *Memoria*, me reafirmó y sumo a Lovecraft y hasta a Dick. La culpa, el destino, la irrealdad de lo real o viceversa, los riesgos de la ciencia o hasta el doble... No sé si es la atmósfera, los personajes ¿tú dirás?

R.- Pretende ser una evolución, la maduración de una idea. En *Danza de Tinieblas* es divertido el juego de espadas, la cuasimagia y la tecnología alternativa. En *Memoria de*

Tinieblas añado una dimensión o dos más: la evolución social y la evolución personal tomadas como experimentos radicales.

P.- Lo primero darte las gracias por dejarme leer *Memoria* antes de su publicación. Me ha parecido muy superior a *Danza* y más que una segunda parte la considero otra novela enmarcada en un mismo universo alternativo. Pero, en mi modesta opinión, no es en absoluto necesario pasar por *Danza* para llegar a *Memoria*. Como en *Danza*, los personajes están muy bien desarrollados, mejor, si me apuras, al ser mucho más complejo el protagonista, Castañeda.

Eso sí, me gustaría que me dieras el orden cronológico de los cuentos que también me has dejado leer para poder enmarcar tu ucronía, para saber cuándo nace esa historia alternativa.

R.- Esta sería la cronología

1571	Lepanto. Muerte de Felipe II	Felipe II
1575	Fin de la Guerra de sucesión. Batalla de Toledo	Juan IV
1602	Muerte de Juan IV Fin primer imperio. Directorado religioso-civil	
1635	Fin del Directorado. Primera restauración. Comienzo segundo imperio.	Juan V
1680		Eugenia, regente
1691		Roberto I, el cazador
1700		Guillermo I
1746		Felipe III
1800		Carlos VI
1856		Jorge I
1905		Fernando I
1927	Danza de tinieblas	
1957	Negras Águilas	
1959		Ladislao I
1961	Víctima y Verdugo	Fernando II
1963	Bajo estrellas feroces	

1969	Memoria de Tinieblas	
------	----------------------	--

	Cronología de Memoria de Tinieblas
1930	Nacimiento de Castañeda
1940	Ingreso en la Conchabía
1950	Muerte de Adelmón y Viaje a América
1961	
1966	Viaje Nueva Borgoña
1970	Final de Nueva Borgoña y viaje a Madrid
1971	Final en el frente Alsacia

P.- En *Memoria*, al contrario que en *Danza*, los capítulos vienen dados por cronotopos desde 1938 hasta 1971 ¿por qué en este caso sí has querido aclarar el momento temporal a los lectores?

R.- Porque si no lo hacía -así estaba en la primera versión- la alternancia entre las líneas temporales de la Nueva Borgoña y la de Madrid se hacía muy confusa. La novela ya es suficientemente compleja y la sicología de Castañeda desquiciada, que exige algo de aclaración al lector.

P.- ¿Qué queda del *steampunk* con la entrada en escena de la bencina y la física de partículas?

R.- Yo entiendo el *steampunk* conceptualmente como retrofuturismo no solo como el uso del vapor para justificar un mundo alternativo. A menudo el *steampunk* se convierte en una especie de fantasía por el abuso de insistir demasiado en el vapor cuando su potencial tecnológico no es infinito sino más bien limitado. Prefiero la especulación con líneas temporales alternativas pero verosímiles. En ese sentido yo escribiría *steampunk* científico, mientras que otros autores insistirían en el *steampunk* fantástico. Curioso.

P.- La historia alternativa española que planteas traspasa todas las fronteras y creas un universo paralelo geoestratégico completo ¿Es así?

R.- Sí, esa era la intención. En *Memoria* el foco no es una situación puntual en Madrid sino que se contempla la sociedad al completo, casi como un organismo. Es un tratamiento muy de ciencia ficción prospectiva.

P.- También empleas un lenguaje propio (jalantas, sopleros, volateros, quirás, bufantes, teleentropía, teleaudio, teatrón...) ¿hasta qué punto es inventado, recuperado o desempolvado de posibles expresiones en desuso o sudamericanas?

R.- Es algo que sorprendió (sobre todo a los correctores de estilo) en *Danza de Tinieblas* y que he vuelto a usar en *Memoria*. En su mayor parte son palabras inventadas y usadas por su sonoridad o campos semánticos. En el universo de palabras que supone una novela, inventar términos con cierto cuidado, crea una extrañeza en el lector (y en el pobre corrector) que juega a favor de crear atmósfera, de darle fortaleza al armazón del mundo que estas construyendo.

Tolkien ha sido siempre el maestro en eso. Mientras que yo invento palabras, él inventaba lenguajes.

P.- En un momento dado haces referencia al Acta de las Casas ¿Qué relación tiene con la labor de Fray Bartolomé de las Casas y las Nuevas Leyes que apoyó y que— fueran aplicadas o no— fueron únicas por pioneras en su día y jamás reconocidas como pequeño mérito del imperio colonial español que empezó a hablar de pacificación y de los indios como seres humanos?

R.- Esta relacionado, claro. De siempre la épica del imperio español y de la conquista de América ha sido despreciado por la literatura y el cine a favor de otras épicas, a mi juicio menores. Debido a un sentimiento de culpa, a la leyenda negra que terminamos por crearnos nosotros mismos y a la mala prensa que desarrollo nuestra labor en América una vez esta se independizó, no se conocen cosas como la labor de Fray Bartolomé. Solo es una pincelada de un mundo que hay detrás escondido, esperando que alguien lo saque a la luz con un nuevo punto de vista.

P.- En *Memorias* también incluyes el *western*.

R.- Sí, supongo que ahí me pudo la tentación de crear una conquista del oeste alternativa, llevada a cabo en vez de por anglosajones, por franceses herederos del movimiento de las comunas.

P.- La desmemoria de Castañeda ¿es un problema psicológico, fantástico o una simple lucha interior?

R.- Castañeda sufre una enfermedad psiquiátrica llamada disociación con personalidades múltiples. Es un fenómeno fascinante por el cuál una mente rota frente a un trauma, a una imposible asunción de una realidad, prefiere inventar protagonistas alternativos a su propia existencia. Se podría decir que los enfermos con personalidad múltiples se autoucronizan para superar contradicciones que no tienen otro modo de justificar.

El campo para novelar es ahí interesantísimo.

P.- Los capítulos se van acortando hasta llegar a dos climas ¿el fin justifica los medios?

R.- Para Castañeda sí.

P.- Los riesgos de la modernización, de la supuesta civilización ¿arrastran a Castañeda en su fatal atracción a lado más salvaje y a la vez místico (la lucha del lobo y el águila) del ser humano?

R.- Sí. Castañeda, abandonado en mitad de un entorno salvaje se mimetiza con rapidez, se adapta para sobrevivir y allana sus contradicciones creando una nueva vida, una nueva realidad que obvia sus capacidades, su misión, lo que era antes. Pero solo puede mantener esa actitud un tiempo, luego fuerzas interiores, el lado salvaje y oscuro, despierta y toma el control.

P.- Me ha parecido percibir una extrapolación a la España imperial (ese organismo que sobrevive por si mismo) con la actualidad económica y política donde ya nadie sabe quién maneja los hilos y que resortes pueden saltar en cualquier momento y dar al traste con un sistema descabezado.

R.- Aciertas otra vez. La teoría del organismo económico-imperial deriva de los conceptos muy en boga del caos autorganizado, de la complejidad emergente. Se sabe que sistemas con cierto grado de complejidad y aleatoriedad, de repente dan un salto cuántico del cuál emerge un metaorden, una complejidad emergente de orden superior, que proviene de un sistema de orden inferior.

Muchos científicos intuyen que la mente no deja de ser un fenómeno de complejidad emergente del conjunto semicaótico de neuronas que forman nuestro cerebro.

Yo quise aplicar eso al organismo social, administrativo y económico de un imperio descomunal con evidentes relaciones con nuestro mundo globalizado, donde muchos creen en trilaterales que manejan los hilos (que no dudo que las haya, aunque dudo que puedan ejercer el control que pretenden tener) de un mundo que se comporta la mayor parte de las veces con una terrorífica independencia de los programadores que intentan domarla.

P.- Los dos grandes imperios, el español y el otomano, para sobrevivir tienen que crecer ¿Otra extrapolación referida, por ejemplo, al capitalismo y consumismo salvaje?

R.- Sí, la economía de crecimiento constante no es nueva, lleva en el planeta desde que el imperio británico comenzó a abolir distancias y aduanas. Los imperios otomano y español juegan el papel geoestratégico que se jugó en la Primera Guerra Mundial, una guerra que anunció el fin del colonialismo.

P.- El Proyecto Pandora bien podría compararse con el Proyecto Manhattan, pero el mito de la Caja Pandora tiene unas graves consecuencias...

R.- Yo soy de los que abriría la caja sin muchas dilaciones. Ahora bien, en el contexto de un proyecto científico que fracasa, el nombre de Pandora era obligado.

P.- Eso sí ¿la Esperanza se sigue manteniendo dentro de la Caja o no?

R.- Nunca hubo nada en la caja. La caja de Pandora estuvo siempre en la mente de las personas, de dónde puede salir lo mejor y lo peor. La esperanza no deja de ser un

sentimiento antiestadístico, la necesitamos para no vernos aplastado por el concepto de un universo azaroso e indiferente. En ese sentido la esperanza nunca la perderemos.

P.- El 68 es otra fecha clave de Memoria ¿la magia de los números o simple casualidad?

R.- Yo nací en el 67, supongo que algo tendrá que ver.

R.- *Danza, Memoria*, los cuentos, conforman una historia alternativa propia ¿seguirá creciendo?

R.- No lo sé, dependerá del interés que tenga la gente en Memoria. Entre los cuentos y las novelas, el mundo de Danza de Tinieblas ya lleva escritas 300.000 palabras. Si no hay un interés muy claro, y no sé si lo habrá fuera de los lectores más especializados, creo que probaré otras cosas, como un proyecto de novela alternativa sobre la Segunda Guerra Mundial.

P.- Para terminar me gustaría que me hablaras de *Stranded*. Me he leído la novela y me ha gustado bastante. Buen ritmo y un planteamiento original a pesar de tratarse de Marte. Pero no tengo claro que fue antes ¿el guión de Aguilera para la película o la novela de ambos? ¿Tuviste oportunidad de conocer a Johnny Ramone?

R.- Primero fue el guión de Aguilera. Cuando la película ya era una realidad, Juanmi me propuso escribir en dos meses una novelización que sería publicada al la vez que se estrenase la película, y con su ayuda es lo que hice. La novela la firmamos los dos, es un trabajo cuya responsabilidad es común.

Estuve en alguna pequeña parte del rodaje de *Stranded*. Entendí entonces la tan aludida magia del cine. Crear algo de la nada y que tenga existencia cuasi real, es algo mágico. Por desgracia no conocí a Ramone, pero sí a los protagonistas de la película y me divertí mucho paseando por el escenario y viendo como se trabajaba con los trajes y el maquillaje.

Aunque la novela no tuvo mucho éxito —tiene evidentes fallos, como el que no se benefició de una corrección de estilo, aunque no es el peor— la experiencia fue muy interesante.

Abril de 2011

Francisco Varo:

“No hay contradicciones serias en los Evangelios sobre temas de fondo.

Sí que hay entre ellos muchas diferencias de matiz en el modo de presentar los acontecimientos, en atención a los destinatarios primeros de cada evangelio”

Francisco Varo es profesor de Sagrada Escritura en la Universidad de Navarra y doctor en Filología Bíblica Trilingüe por la Universidad Pontificia de Salamanca y autor, entre otras obras, de *Rabí Jesús de Nazaret* (2006).

P.- Juan José Benítez propone como destino de su primer viaje los días que van del 30 de marzo, jueves, hasta el 9 de abril, domingo, del siglo I, para vivir los últimos días de Jesús de Nazaret como la resurrección de Lázaro, la Última Cena, el prendimiento... ¿Hasta qué punto la fecha elegida por el autor es o pudiera ser cierta?

R.- Los historiadores contemporáneos suelen dar la fecha del viernes 7 de abril del año 30 como más probable. Sobre los razones para esta elección, pueden consultarse, por ejemplo los estudios de Meier y Theissen-Merz: John P. MEIER, *Un judío marginal. Nueva visión del Jesús histórico* (Verbo Divino, Estella 1998), I, 407-409 y Gerd THEISSEN – Annette MERZ, *El Jesús histórico. Manual* (Sígueme, Salamanca ²2000) 183-187

P.- Jasón (nombre en clave del viajero en el tiempo) tiene que cumplir el programa de viaje y en primer lugar figura contactar con la familia de Lázaro. Jasón, el Mayor, es, además, médico por lo que está preparado para ponderar y analizar alguno de los milagros a los que pueda asistir o tener noticia de ellos así como otros hechos que se supone que va a presenciar: la pasión de Jesucristo, su agonía, muerte y, supuesta, resurrección.

¿Existen estudios científicos o hipótesis fiables sobre estos pormenores? O, dicho de otra manera ¿la Iglesia ha buscado respuestas racionales a alguno de estos sucesos?

R.- Se sabe que Jesús realizó hechos prodigiosos, a partir de los estudios histórico-críticos de los Evangelios y de las referencias extrabíblicas a las tradiciones populares antiguas sobre Jesús, también de las no cristianas. Un aproximación al tema puede ver mi libro *Rabí Jesús de Nazaret* (BAC, Madrid 2005) 163-177.

Sobre los pormenores concretos de cada relato, hay amplia bibliografía. Por lo que respecta, por ejemplo, a aspectos médicos de la pasión, agonía y muerte, también se han publicado muchos estudios desde hace años. Por lo que se refiere a la resurrección, según la fe de la Iglesia, no se trata una simple reanimación de un cadáver, sino de una realidad totalmente nueva que más allá: inaugura una nueva vida, de la que no tenemos todavía experiencia, que ya no está sujeta a la ley del devenir y de la muerte. Sobre este tema, es muy interesante el capítulo que Joseph Ratzinger – Benedicto XVI dedica a la resurrección en el segundo volumen de su *Jesús de Nazaret* (Encuentro, Madrid 2011)

P.- Benítez describe a Jesús como un gigante para la época, de más de 1,80 metros de estatura. Le viste con un manto color burdeos y una larga túnica blanca en la que se envolvía un hombre blanco, caucásico, con cabello lacio de tonalidad ligeramente acaramelada, raya en medio, bigote y barba, partida en dos, color oro viejo, la nariz larga y ligeramente prominente, los ojos ligeramente rasgados de color miel. En mi opinión, la construcción del personaje Benítez, su retrato físico está basado en la imagen más extendida y beatífica que todos podemos tener *in mente* tras esta descripción: la del Sagrado Corazón de Jesús.

No sé si mi valoración es acertada o no. También desconozco si en algún momento se ha compuesto alguna imagen más o menos fiables de Jesús de Nazaret...

R.- La única imagen, más o menos fiable (aunque no afecta para nada a cuestiones de fe) es la que se pueda sacar de la Sábana Santa de Turín, tanto para las medidas del cuerpo como para sus rasgos físicos. La verosimilitud que se le conceda a esa reconstrucción depende de la que cada uno conceda a la autenticidad de esa reliquia. Los evangelios no dicen nada de sus rasgos físicos. En la primitiva cristiandad hubo algunas disputas sobre si era “deforme o feo” o no; la razón es que algunos lo decían

para aplicarle un texto de Isaías que describe los dolores de un siervo del Señor, otros mantenían que era todo hermosura, aunque el dolor deformara su rostro en la Pasión. Pero son puras discusiones sin fundamento real en tradiciones ni datos históricos

P.- Jasón sigue describiendo a Jesús, haciendo un perfil sobre el hombre¹⁷ de imagen grave, atormentada y lejana que se deduce al leer muchos libros del siglo XX y que nada tiene que ver con lo que se encuentra en su viaje: Una mezcla de niño y general, feliz, alegre y despreocupado.

Creo recordar que si ha habido intentos de perfilar la psique de Jesús en base a sus enseñanzas y acciones, pero no sé hasta qué punto han sido una simple moda (temporal, como todas) u objeto de investigaciones más serias ¿Hay algún estudio de este tipo avalado por la Iglesia?

R.- La cuestión del alma humana de Jesús ha tenido un amplio tratamiento desde la antigüedad, especialmente en el diálogo con los que negaban su divinidad o su humanidad, que de todo hubo. Las definiciones de los primeros concilios, Nicea, Constantinopla, Éfeso, Calcedonia, etc. tienen que ver con algunos de esos temas. Esta cuestión puede verse en cualquier manual serio de Cristología. En realidad se trata más de cuestiones que tengan que ver con la configuración de su persona, por decirlo así, que con los rasgos psicológicos de su carácter. Describir su “perfil psicológico” es un ejercicio literario que puede estar de moda en algún momento, pero con pocas posibilidades reales de llegar a la realidad, ya que los datos históricos no dan para mucho en este tema: casi todo lo ha de suplir la imaginación.

P.- Hay que situar al "nuevo" Jesús de Nazaret y Benítez nos va descubriendo a diferentes personajes bíblicos profundizando en el de Judas Iscariote¹⁸

¹⁷ Algo que también estuvo muy de moda en el siglo XX donde psicoanalistas, psicólogos y demás especialistas trataron de ahondar en la psique de Jesús como hombre. También y en tono humorístico es memorable la descripción psicológica que José Luis Cuerda hace de Él en *Así en el cielo como en la tierra* (1995) donde Jesucristo, allá en el cielo, es tratado por un psicoanalista, al no ser capaz de entender y asimilar por qué su Padre lo envió para que diera su vida por unos hombres que no aprendieron nada de sus enseñanzas.

¹⁸ Sobre Judas Iscariote también se ha especulado mucho en la segunda mitad del siglo XX, buscando una explicación psicológica, una excusa, a su traición.

(...) flaco y larguirucho, de cabeza pequeña. Su nariz aguileña destacaba sobre una piel pálida, casi macilenta, donde el clásico "perfil de pájaro" que yo había estudiado en la clasificación tipológica de Ernest Kretschmer (el gran psiquiatra se habría sentido muy satisfecho al saber que su definición del tipo "leptosomático" coincidía de lleno, en este caso, con el temperamento "esquizotímico" de Judas: serio, introvertido, reservado, poco sociable, y hasta esquinado (...) un gran tímido que no había tenido oportunidad de desarrollar su inmenso caudal afectivo)¹⁹ (Benítez, 1982:120-121)

P.- Creo recordar que ha habido a “alguien” que sí ha intentado pintar de manera diferente la figura de Judas ¿tiene conocimiento de que esto sea así?

R.- Desde el punto de vista histórico poco se puede decir de Judas Iscariote, y desde luego nada serio respecto a su clasificación psicológica, me parece. Hace no muchos años hubo un cierto debate acerca del perfil de Judas dibujado en un apócrifo del que hasta entonces se desconocía su texto, el “Evangelio de Judas”.

P.- Benítez sigue intercalando datos extraídos de libros de historia, pasajes de la Biblia u otros libros sagrados y ciencia ficción. Queda patente en el siguiente fragmento:

- ¡Padre, glorifica tu nombre!

Lo que aconteció inmediatamente es algo que no sabría explicar con exactitud²⁰. Nada más pronunciar aquellas desgarradoras palabras, en la base -o en el interior- de los cumulonimbus²¹ que cubrían la ciudad (y una altura media, según me confirmó Eliseo, era de unos seis mil pies) se produjo una especie de relámpago o fogonazo. De no haber sido por la potente y metálica voz que se dejó oír a continuación, yo lo habría achacado a una posible chispa eléctrica, tan comunes en este tipo de nubes tormentosas. Pero, como digo, casi al unísono de aquel "fogonazo", los cientos de personas que permanecíamos en la gran explanada pudimos escuchar una voz que en arameo decía:

- Ya he glorificado y glorificaré de nuevo (ibid:150)

R.- Pura recreación literaria del pasaje que San Juan sitúa poco después de la entrada en Jerusalén: “²⁸ ¡Padre, glorifica tu nombre! Entonces vino una voz del cielo: -Lo he glorificado y de nuevo lo glorificaré. ²⁹ La multitud que estaba presente y la oyó decía

¹⁹ A pesar de todas las disquisiciones psiquiátricas y psicológicas del mayor, mala solución podía tener Judas si ni siquiera al lado del AMOR con mayúsculas, el de Jesucristo, pudo vencer sus complejos y frustraciones.

²⁰ Ni toda la tecnología que utilizan en la operación Caballo de Troya sirve para explicar lo sobrenatural, fantástico, maravilloso o lo tan adelantado tecnológicamente por seres de este u otros planetas.

²¹ Un tipo de nubes altas que pueden alcanzar desde los dos kilómetros de altura hasta los 20.

que había sido un trueno. Otros decían: -Le ha hablado un ángel.³⁰ Jesús respondió: - Esta voz no ha venido por mí, sino por vosotros” (Jn 12,28-30)

P.- Hay contradicciones. Una de las más evidentes se produce cuando asegura que no había profundizado en los evangelios canónicos para evitar en su observación ideas preconcebidas, y en un paisaje posterior afirma

Al estudiar los Evangelios canónicos, durante mi preparación para la operación Caballo de Troya, había detectado un dato -repetido en diferentes pasajes- que me produjo una cierta confusión. Algunos parlamentos del Nazareno o sucesos relacionados con su nacimiento y vida pública sólo eran recogidos por uno de los evangelistas, mientras que los otros tres no se dan por enterados. Este era el caso del citado párrafo de San Mateo²² que sostiene la creencia tal y como hoy la entendemos (...) ¿Es que el Maestro de Galilea no pronunció jamás aquellas palabras sobre Pedro y la Iglesia? (...) ¿O me encontraba ante una manipulación muy posterior a la muerte de Cristo, cuando las enseñanzas del rabí habían empezado a "canalizarse" dentro de unas estrategias oficiales y burocráticas que exigían la justificación -al más "alto nivel"- de su propia existencia? (ibid:176)

Volvemos a las teorías conspirativas, aunque sea a consta de caer en su propia trampa. No obstante ¿son tantas las contradicciones que aparecen en los evangelios?

R.- No hay contradicciones serias en los Evangelios sobre temas de fondo. Sí que hay entre ellos muchas diferencias de matiz en el modo de presentar los acontecimientos, en atención a los destinatarios primeros de cada evangelio (por ejemplo, Marcos que está escrito para romanos, da el cambio en monedas romanas; Mateo no da explicaciones de costumbres judías, que sí dan Marcos y Lucas porque está escribiendo a gente procedente del judaísmo que ya las conoce), y también para resaltar diversas matizaciones teológicas de acuerdo con el objetivo de cada evangelio (por ejemplo, en Mateo la parábola de la oveja perdida sirve para llamar la atención sobre la responsabilidad pastoral de los dirigentes de la Iglesia, y la misma parábola en Lucas sirve para hablar de la alegría en los cielos por un pecador que se convierte: Mateo es el “evangelio del catequista, o pastor” y Lucas es el “evangelio de la misericordia”).

²² San Mateo cap. 16 "... Bienaventurado tú, Simon Bar Jona... , y yo te digo ati que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia"

P.- La relación entre Jesús y Jasón cada vez es más íntima y así nos topamos con la paradoja de las paradojas: Jasón no debe interferir, pero se convierte en confidente de Jesús. A Jesús se le presupone omnisciente, por tanto sabía que esto iba a ocurrir, por eso ¿no hay ninguna alteración ni posterior reflejo en la Biblia, escritos rabínicos, Corán o evangelios apócrifos? No hay respuesta a esta pregunta, pero sí a todas las cuestiones que Jasón plantea al Maestro y que Éste se las ofrece en forma de cóctel bíblico, urantiano, rabínico, etcétera. Jasón travestido de alter ego de Benítez hace realidad el sueño de cualquier periodista²³: entrevistar a Jesús de Nazaret a escasos días de su muerte en la cruz.

Mientras tanto, Santa Claus, el ordenador del módulo vaticina intensos vientos del Este con arrastre de bancos de arena o siroco. Es la explicación científica al extraño fenómeno que se produjo y describieron Lucas 23, 44-46²⁴; Marcos 15, 33-34²⁵ y Mateo 27, 45-46²⁶.

R.- Recursos literarios, sin más.

P.- ¿Cuál es la postura oficial de la Iglesia respecto a la Sábana Santa? Jasón aprovecha la abluciones del Maestro para hacerle un rápido examen físico que se traducen en tres páginas de datos explicando los índices de Pignet, Decourt y Pende²⁷... Todo para tratar de entender y buscar la argumentación científica, si existiera, de cómo el Maestro pudo soportar el posterior suplicio. Imagino que lo hace en base a los posibles datos extraídos de la Síndone de Turín...

R.- No hay ninguna postura oficial de la Iglesia acerca de esa reliquia desde el punto de vista doctrinal (y mucho menos histórico, ya que no le compete al magisterio de la

²³ La idea no es nueva. De hecho, nos vemos obligados a repetirlo, la empleó en su libro *El enviado* (1979) donde imagina y desarrolla una entrevista con Jesucristo.

²⁴ Lucas 23:44 Era alrededor del mediodía. El sol se eclipsó y la oscuridad cubrió toda la tierra hasta las tres de la tarde. 23:45 El velo del Templo se rasgó por el medio. 23:46 Jesús, con un grito, exclamó: "Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu". Y diciendo esto, expiró.

²⁵ Marcos 15:33 Al mediodía, se oscureció toda la tierra hasta las tres de la tarde; 15:34 y a esa hora, Jesús exclamó en alta voz: "*Eloi, Eloi, lamá sabactani*", que significa: "*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*"

²⁶ Mateo 27:45 Desde el mediodía hasta las tres de la tarde, las tinieblas cubrieron toda la región. 27:46 Hacia las tres de la tarde, Jesús exclamó en alta voz: "*Elí, Elí, lemá sabactani*", que significa: "*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*"

²⁷ El primero mide la forma física de una persona, sobre el segundo no hemos encontrado información alguna. El último que hemos recogido, en libro hay más, el de Pende es un coeficiente ponderal que se obtiene dividiendo la talla de un individuo por su peso; el resultado es tanto mejor cuanto más bajo.

Iglesia). Se constata que hay una veneración desde hace siglos, y que algunos datos de su estudio científico parecen avalar su antigüedad. Pero nadie está obligado a creer nada sobre ella. Cada cual puede pensar lo que le parezca más razonable, pero las certezas que se pudieran seguir dependen de su solidez científica –si la tienen-, no de la fe. A mucha gente le ayuda en su piedad, bien. También hay gente que se empeña en intentar “demostrar” detalles de la historia de Jesús a partir de la Síndone: me parece que no es bueno; en la práctica los que se mueven así tienden más bien al fundamentalismo. Personalmente no me siento nada atraído por esta última tendencia, más bien lo contrario.

P.- ¿Qué supone la “no” institución de la Eucaristía en la Última Cena por la que apuesta Benítez en su obra? ¿Se acerca de esta manera a alguna otra religión, secta o grupo religioso?

R.- Desde el punto de vista de la fe católica no implica nada que cambie lo que la Iglesia cree sobre la Eucaristía. De hecho, la no institución de la Eucaristía en la cena pascual ordinaria, es lo que presenta como más posible Joseph Ratzinger – Benedicto XVI en el segundo tomo de su *Jesús de Nazaret*, a partir del análisis literario e histórico de los relatos. En cualquier caso, sí que parece claro que la instituyó en la última cena (lo que se discute históricamente es si esa cena era la cena pascual, o bien una cena familiar en un contexto pascual, tal vez uno o dos días antes del 14 de Nisán, que era la fecha oficial)

P.- El Viernes Santo la ciencia ficción, en su sentido más estricto, vuelve a cobrar protagonismo y también aparece el ufólogo²⁸ que Benítez lleva dentro...

El Maestro cae de rodillas, mira al cielo y exclama: ¡Abbá!... ¡Abbá! Palabra aramea que significa papá, pero que según Benítez no era utilizada por los judíos. El objeto se mantienen estacionario luego cambia de rumbo. Jasón asiste al avistamiento de un OVNI de los que dada su amplia bibliografía sobre el tema tanto sabe el periodista navarro.

Es el momento en el que el Maestro suda sangre. La explicación científica llega, de nuevo, en nota al pie. Así, por ejemplo, sobre el sudor sanguinolento o

²⁸ Recordar que Benítez destacó como investigador y divulgador del fenómeno OVNI.

"hematohidrosis" se afirma que habría sido provocado por un agudo estrés. El mayor asegura que hay una descripción de un caso similar de un soldado que estaba a punto de ser conducido ante un pelotón de fusilamiento. Lo describe Pierre Benoit²⁹ en una obra de 1914.

¿Tiene noticia de que realmente se haya tratado de dar una explicación científica a este pasaje (al de sudar sangre, no al del OVNI)?

R.- Me parece que en la tradición de la Iglesia no se ha buscado una explicación por la vía científica sino “piadosa”: como expresión de un gran sufrimiento. En cualquier caso, el tema sólo lo menciona Lucas en un texto que literalmente dice: “le sobrevino un sudor como de gotas de sangre que caían hasta el suelo” (Lc 22,44). Pero se trata de un versículo que falta en muchos de los manuscritos más antiguos que se conservan, por lo que no está claro si el Evangelio de Lucas decía eso o si se trata de una glosa piadosa de un copista.

P.- Otro de los asuntos que más polémica suscitó *Caballo de Troya* fue la posibilidad de que Jesús tuviera hermanos carnales como asegura Benítez y de hecho nombra a Judas como uno de ellos. ¿Es cierto lo que se dice de que la palabra para designar a hermanos y a primos era la misma y de ahí la posible explicación?

R.- En hebreo (y, en general, en las lenguas semitas) no existe una palabra específica para “primo”, se usa la palabra “hermano” para designar a los parientes más o menos próximos de edades parecidas. En los evangelios se mencionan unos “hermanos de Jesús”: “¿No es éste el hijo del artesano? ¿No se llama su madre María y sus hermanos Santiago, José, Simón y Judas?” (Mt 13,55) Esos “hermanos” serían parientes. Y ese “Judas” no parece que tenga nada que ver con el discípulo, al que se le añade el nombre de Iscariote para especificar de quién se trataba. Hay que tener en cuenta que, según las inscripciones sepulcrales de la época, que proporcionan unos datos excelentes acerca de la onomástica del momento, Judas (es lo mismo que Judá, en hebreo: Yehuda) es uno de los diez nombres más corrientes. Muchísima gente se llamaba así.

²⁹ No hemos podido localizar la obra a la que se supone se refiere Benítez del novelista francés (1886-1962) cuyos escritos eran de carácter fantástico-histórico.

Sobre la cuestión de los “hermanos de Jesús” más información en <http://www.opusdei.es/art.php?p=15358> y <http://www.opusdei.es/art.php?p=15299>

P.- ¿Hay alguna referencia bíblica o de otra fuente historiográfica sobre los números que salen cuando los soldados lanzaron los dados para jugarse las ropas del recién crucificado? Benítez asegura que las cifras de los diferentes lanzamientos fueron 1 5 3 - 6 3 4 - 1 3 5 - 1 5 3 y asegura que fueron sometidos a un riguroso examen por el catedrático de Ciencias Matemáticas y Estadísticas, J. A. Viedma, y un grupo de informáticos encabezados por José Mora³⁰ residentes en Palma de Mallorca y ofrecieron un resultado sorprendente que no desvela...

R.- No hay ninguna fuente histórica que traiga una banalidad tal como los resultados de los lanzamientos de los dados. Esos números son pura ficción literaria. Posiblemente buscada para que cuadre algo de la trama que crea, pero en cualquier caso sin ningún fundamento histórico.

P.- El 9 de abril, domingo de Resurrección escribe Benítez

(...) una "explosión" lumínica -no encuentro palabras para describirlo- salió del sepulcro. (...) en cierto modo me recordó una onda expansiva, pero luminosa (...) Sin pestañear, sin moverme, examiné los lienzos. La sábana mortuoria estaba en el lugar que había ocupado el Nazareno. Y entre ambas caras del lienzo, en el lugar donde había reposado la cabeza del Maestro, se distinguía el bulto del sudario o pañolón con el que Nicodemo había sujetado su maxilar inferior. ¡Era como si el cadáver hubiera sido absorbido con una jeringuilla (ibid.:503)

Esto sí coincide, de alguna manera, con lo que usted apunta en *Rabí Jesús de Nazaret* sobre cómo recogen los evangelistas que se encontró el lienzo mortuorio de Jesús...

R.- Sí. Esto es algo que conoce cualquiera que haya leído con detenimiento el texto griego del Evangelio. En mi libro *Rabí Jesús de Nazaret* cito a pie de página un artículo en español al que ha podido tener acceso entre otros (M. Balagué, «La prueba de la Resurrección (Jn 20,6-7)»: Estudios Bíblicos 25 (1966) 169-192)

³⁰ Ambos son quiénes y lo qué Benítez dicen que son.

P.- Uno de los objetivos básicos de la segunda misión (del segundo Caballo de Troya) es tratar de constatar y cuantificar las apariciones del resucitado ya que según los textos evangélicos éstas variaban entre dos y cuatro y, según Benítez, existen flagrantes contradicciones.

¿Esto es así? ¿Hay alguna explicación?

R.- Sí, no todos los evangelistas coinciden narrando las mismas apariciones. Unos narran unas, y otros otras. Unas en Jerusalén y alguna otra, días después, en Galilea. Una reflexión seria acerca de esas variantes se puede leer en el capítulo que Joseph Ratzinger – Benedicto XVI dedica a la Resurrección en el segundo tomo de su *Jesús de Nazaret*.

P.- Las apariciones en el libro de Benítez se suceden y son las mujeres las que las viven en su mayoría. A María Magdalena se le aparece hasta cuatro veces.

¿Hay algún tipo de fuente en la que se pueda apoyar el escritor?

Benítez asegura:

Si era cierta la presencia del rabí, la confirmación del papel de las mujeres en la predicación del Evangelio del Reino había sido escamoteada por los hombres. Así de claro y rotundo. Y no era de extrañar, dado el secundario, casi infantil y menospreciado puesto de las hembras en la sociedad de entonces y los siglos posteriores. He aquí un testimonio que, de haber sido publicado, quizá habría variado los estrechos, mezquinos y machistas esquemas de las iglesias en relación con las mujeres. (ibid: 314)

R.- Los datos proceden de los Evangelios: Jesús se aparece primero a las mujeres, y en varias ocasiones a María Magdalena (lo de cuatro veces, depende cómo se cuenten). Así que los apóstoles y evangelistas no lo escamotearon: son ellos quienes dan la información. Lo cual implica que no menospreciaron a las mujeres, sino todo lo contrario. Algunas consideraciones sobre la actitud de Jesús ante las mujeres en <http://www.opusdei.es/art.php?p=15362>

P.- Benítez recomienda a los lectores de ideas y principios religiosos excesivamente conservadores abandonen la lectura. Y es que en la siguientes páginas Benítez asegurará, por boca de María, que no era virgen en la concepción de Jesús de

Nazaret y que la anunciación se produjo cuando la gestación estaba avanzada. Una anunciación que nada tiene que ver con la reflejada en los Evangelios. También aporta otro dato curioso:

(...) Jesús "de Belén" nació hacia las 12 horas del día 21 de agosto del año "menos 7" o 747 del calendario de Roma. Una fecha incomprensiblemente "olvidada" por los evangelistas y que, con el paso de los siglos, sería anclada en el mes de diciembre del año "uno". (ibid: 421)

R.- No se conoce la fecha del nacimiento. Los evangelios no lo dicen, y la mención de "los pastores durmiendo al raso" (ciencia ficciónr. Lc 2,8) invita a pensar en un tiene fundamento alguno, es para imaginación literaria.

La datación del nacimiento en el año -7 podría ser, aunque se tiende más bien a pensar en el -4. La razón es que no son convincentes históricamente las dataciones que usó en la edad media Dionisio el Exiguo para fijar el año del nacimiento de Jesús, y que, por diversos motivos, acabaron por incluir en la numeración de nuestro po menos frío que el invierno. Ahora bien, lo del 21 de agosto a las 12 no tienen calendario.

P.- ¿Conoce El libro de Urantia? ¿Qué opinión le merece?

R.- Había oído mencionar el libro de Urantia en contextos de literatura esotérica, pero nunca lo he visto, ni había leído nada acerca de él. La información que usted me ha proporcionado es lo más detallado que he leído sobre el tema.

Julio de 2011